Google

This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

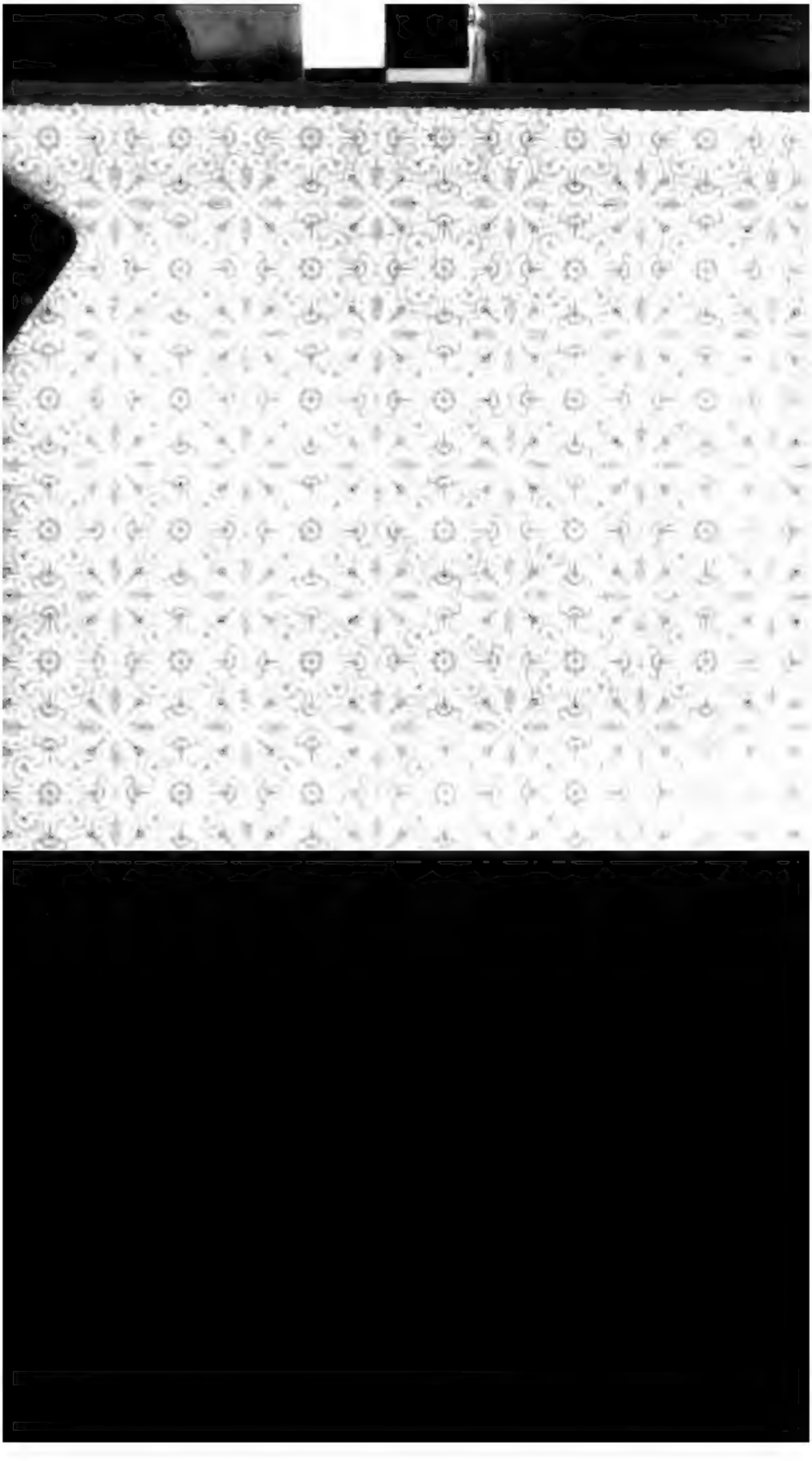
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter http://books.google.com durchsuchen.



Gesammelte

Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Dritte Auflage.

Dritter Band.

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzsch.
1897.

ML410
W1A1F9
cd,3

Alle Rechte, auch das der Ueberſetzung, im Ganzen und Einzelnen vorbehalten.

Inhaltsverzeichniß.

	Seite
Einleitung zum dritten und vierten Bande	1
Die Kunst und die Revolution	8
Das Kunstwerk der Zukunft	42
„Wieland der Schmiedt", als Drama entworfen . . .	178
Kunst und Klima	207
Oper und Drama, erster Theil:	
Die Oper und das Wesen der Musik	222

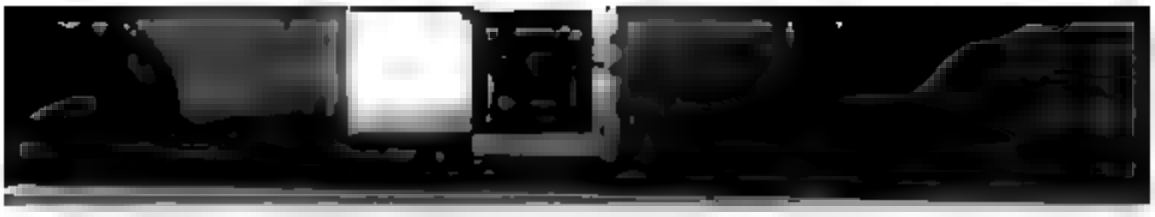
63633

Einleitung

zum dritten und vierten Bande.

In seiner Geschichte Friedrich's des Großen bezeichnet Thomas Carlyle den Ausbruch der französischen Revolution als den beginnenden Akt der Selbst-Verbrennung einer in Lug und Trug dahinfaulenden Nation, und weist seine Leser folgendermaßen darauf hin:

„Dort ist euer nächster Meilenstein in der Geschichte „der Menschheit! Jenes allgemeine Aufbrennen des Luges „und Truges, wie im Feuer der Hölle. Der Eid von fünf„undzwanzig Millionen Menschen, welcher seitdem der „Eid aller Menschen geworden ist, „„wir wollen lieber „sterben, als länger unter Lügen leben!““ — das ist der „neue Akt in der Weltgeschichte. Der neue Akt — oder „wir können es einen neuen Theil nennen; Drama der „Weltgeschichte, dritter Theil. Wenn der zweite Theil „vor 1800 Jahren anfing, so glaube ich, daß dieß der „dritte Theil sein wird. Dieß ist das wahrhaft himmlisch„hölliſche Ereigniß: das seltsamste, welches seit tausend „Jahren stattgefunden. Denn es bezeichnet den Ausbruch „der ganzen Menschheit in Anarchie, in den Glauben und „die Praxis der Regierungslosigkeit — das heißt (wenn „man aufrichtig sein will) in eine unbezwingliche Empörung „gegen Lügen-Herrscher und Lügen-Lehrer — was ich „menschenfreundlich auslege als ein Suchen, ein sehr



„unbewußtes, aber doch ein todesernſtes Suchen nach „wahren Herrſchern und Lehrern. — Dieſes Ereigniß „der ausbrechenden Selbſt-Verbrennung, vielfarbig, mit „lautem Getöſe, die ganze Welt auf viele hundert Jahre „in anarchiſche Flammen einhüllend, ſollten alle Menſchen „beachten und unterſuchen und erforſchen, als das Selt- „ſamſte, was ſich je zugetragen. Jahrhunderte davon liegen „noch vor uns, mehrere traurige, ſchmuzig-aufgeregte Jahr- „hunderte, die wenig nütze. Vielleicht noch zwei Jahr- „hunderte, — vielleicht noch zehn eines ſolchen Entwicke- „lungsganges, ehe das Alte vollſtändig ausgebrannt iſt „und das Neue in erkennbarer Geſtalt erſcheint. Das „tauſendjährige Reich der Anarchie; — kürzt es ab, gebt „euer Herzblut hin, es abzukürzen, ihr heroiſch „Weiſen, die da kommen!“ —

Wenn ich in der vollen Aufregung des Jahres 1849 einen Aufruf, wie ihn die zunächſt hier folgende Schrift: „die Kunſt und die Revolution“ enthielt, erlaſſen konnte, glaube ich mit dem letzten Anrufe des greiſen Geſchichtsſchreibers mich in vollkom-

Kunst schwieg, begann die Staatsweisheit und Philosophie: wo jetzt der Staatsweise und Philosoph zu Ende ist, da fängt wieder der Künstler an". —

Es ist nicht nöthig, hier des Hohnes zu gedenken, welchen meine kühne Anmaaßung mir zuzog, da ich im Verlaufe meiner hierauf bezüglichen, mit dem Folgenden im Zusammenhange vorgelegten, schriftstellerischen Thätigkeit genügende Veranlassung zur Abwehr gröblichster Einsprüche erhielt; auch habe ich sowohl über die Entstehung dieser Arbeiten, als über die charakteristischen Anregungen dazu, in jener, bereits früher angezogenen, als Abschluß dieser ganzen Periode für den Schluß des vierten Bandes aufbewahrten „Mittheilung an meine Freunde", sowie in einem späteren „Zukunftsmusik" betitelten Aufsatze, alles hierauf Bezügliche sattsam behandelt. Nur will ich erwähnen, daß, was meinen so paradox erscheinenden Ansichten besonders die Verspottung unserer Kunstkritiker zuzog, in der begeisterten Erregtheit zu finden ist, welche durchweg meinen Styl beherrschte, und meinen Aufzeichnungen mehr einen dichterischen, als wissenschaftlich kritischen Charakter gab. Zudem war der Einfluß eines unwählsamen Hereinziehen's philosophischer Maximen der Klarheit meines Ausdruckes, besonders bei allen Denjenigen, welche meinen Anschauungen und Grundansichten nicht folgen konnten oder wollten, nachtheilig. Aus der damals mich lebhaft anregenden Lektüre mehrerer Schriften Ludwig Feuerbach's hatte ich verschiedene Bezeichnungen für Begriffe entnommen, welche ich auf künstlerische Vorstellungen anwendete, denen sie nicht immer deutlich entsprechen konnten. Hierin gab ich mich ohne kritische Überlegung der Führung eines geistreichen Schriftstellers hin, der meiner damaligen Stimmung vorzüglich dadurch nahe trat, daß er der Philosophie (in welcher er einzig die verkappte Theologie aufgefunden zu haben glaubte) den Abschied gab, und dafür einer Auffassung des menschlichen Wesens sich zuwendete, in welcher ich deutlich den von mir gemeinten künstlerischen Menschen wiederzuerkennen glaubte. Hieraus entsprang eine gewisse leidenschaftliche Verwirrung, welche sich als Voreiligkeit und Undeutlichkeit im Gebrauche philosophischer Schemata kundgab.

In diesem Betreff halte ich es für nöthig, hauptsächlich zweier Begriffsbezeichnungen zu erwähnen, deren Misverständlichkeit mir seitdem auffällig geworden ist.

Dieß bezieht sich zunächst auf den Begriff von Willkür und Unwillkür, mit welchem jedenfalls, schon längst vor meinem Hinzuthun, eine große Verwirrung vorgegangen war, da ein adjectivisch gebrauchtes „unwillkürlich“ zum Substantiv erhoben wurde. Über den hieraus entstandenen Misbrauch kann sich nur Derjenige vollständig aufklären, welcher von Schopenhauer über die Bedeutung des Willens sich belehren ließ: wem diese unermeßliche Wohlthat zu Theil ward, weiß dann, daß jenes misbräuchliche „Unwillkür“ in Wahrheit „der Wille“ heißen soll, jenes „Willkür“ aber den durch die Reflexion beeinflußten und geleiteten, den sogenannten Verstandes-Willen bezeichnet. Da dieser letztere mehr auf die Eigenschaften der Erkenntniß, welche irrig und durch den rein individuellen Zweck misleitet sein kann, sich bezieht, wird ihm als „Willkür“ die üble Eigenschaft beigemessen, in welcher er auch in diesen vorliegenden Schriften durchgehends verstanden ist; wogegen dem reinen Willen, wie er als Ding an sich im Menschen sich bewußt wird, die wahrhaft produktiven Eigenschaften zugesprochen werden, welche hier dem negativen Begriffe: „Unwillkür“, wie es scheint in Folge einer aus dem populären Sprachgebrauch entsprungenen Verwirrung, zugetheilt sind. Da eine durchgehende Berichtigung in diesem Sinne zu weit führen und sehr ermüdend sein müßte, sei daher der geneigte Leser ersucht, im vorkommenden, Bedenken erregenden Falle, der hier gegebenen Erklärung sich erinnern zu wollen.

Des weiteren will es mich zu befürchten dünken, daß die in Folge der gleichen Veranlassung von mir durchgehends gebrauchte Bezeichnung: Sinnlichkeit, wenn nicht für mich schädliche Misverständnisse, so doch erschwerende Unklarheit hervorrufen könnte. Da der mit dieser Bezeichnung gegebene Begriff auch in meiner Darstellung nur dadurch einen Sinn erhält, daß er dem Gedanken, oder — wie es die Absicht hierbei deutlicher machen würde — der „Gedanklichkeit“, entgegengestellt wird, so wäre ein absolutes Misverständniß allerdings wohl schwierig, indem hier leicht die zwei entgegengesetzten Faktoren der Kunst und der Wissenschaft erkannt werden müssen. Außerdem, daß jenes Wort im gemeinen Sprachgebrauche in der üblen Bedeutung des „Sensualismus“, oder gar der Ergebung in die Sinnenlust verstanden wird, dürfte es aber an und für sich, so gebrauch

lich es auch in der Sprache unserer Philosophie geworden ist, in theoretischen Darstellungen von so warmer Aufgeregtheit, wie den meinigen, besser durch eine weniger zweideutige Bezeichnung ersetzt werden. Offenbar handelt es sich hier um die Gegensätze der intuitiven und der abstrakten Erkenntniß und deren Resultate, vor Allem aber auch um die subjektiven Befähigungen zu diesen verschiedenen Erkenntnißarten. Die Bezeichnung: *Anschauungsvermögen* würde für die erstere ausreichen, wenn nicht für das spezifisch *künstlerische* Anschauungsvermögen eine starke Verschärfung nöthig dünkte, für welches immerhin: *sinnliches* Anschauungsvermögen, endlich schlechthin: *Sinnlichkeit*, sowohl für das Vermögen, wie für das Objekt seiner Thätigkeit, und die Kraft, welche beide in Rapport setzt, beibehalten zu müssen unerläßlich dünkte. —

In die allergrößte Gefahr könnte aber der Verfasser durch seine häufige Anziehung des „*Kommunismus*“ gerathen, wenn er mit diesen vorliegenden Kunstschriften heute in Paris auftreten wollte; denn offenbar stellt er sich, dem „Egoismus“ gegenüber, auf die Seite dieser höchst verpönten Kategorie. Ich glaube nun zwar, daß der gewogene deutsche Leser, welchem dieser begriffliche Gegensatz sogleich einleuchten wird, über das Bedenken, ob er mich unter die Parteigänger der neuesten Pariser „Commune“ zu stellen habe, ohne besondere Mühe hinauskommen wird. Doch will ich nicht läugnen, daß ich auf diese (den gleichen Feuerbach'schen Schriften in demselben Sinne entnommene) Bezeichnung des Gegensatzes des Egoismus' durch Kommunismus, nicht mit der Energie, wie es von mir hier geschehen ist, eingegangen sein würde, wenn mir in diesem Begriffe nicht auch ein sozialpolitisches Ideal als Prinzip aufgegangen wäre, nach welchem ich das „Volk“ in dem Sinne der unvergleichlichen Produktivität der vorgeschichtlichen Urgemeinschaftlichkeit auffaßte, und dieses im vollendetsten Maaße als allgemeinschaftliches Wesen der Zukunft wieder hergestellt dachte. Bezeichnend für meine Erfahrungen nach der praktischen Seite ist es nun, daß ich in der ersten der vorliegenden Schriften, „die Kunst und die Revolution“, welche ich ursprünglich für ein in Paris (wo ich mich im Sommer 1849 einige Wochen aufhielt) erscheinendes politisches Journal bestimmt hatte, jene Bezeichnung: Kommunismus, umging, — wie es mich dünkt aus Furcht vor einem groben Misverständnisse

von Seiten unſerer, in der Auffaſſung mancher Begriffe oft doch etwas allzu „ſinnlichen“ franzöſiſchen Brüder; wogegen ich ſie ohne Bedenken in meine ſpäteren, ſofort für Deutſchland beſtimmten Kunſtſchriften aufnahm, was mir jetzt als ein Zeugniß meines tiefen Vertrauen's in die Eigenſchaften des deutſchen Geiſtes von Werth iſt. Im weiteren Verlauf erſcheint mir jetzt aber auch die Erfahrung wichtig, daß mein Aufſatz in Paris gänzlich unverſtanden blieb, und man nicht begriff, was ich namentlich in einem politiſchen Journale zu jener Zeit damit ſagen wollte; dem zu Folge er dort auch nicht zur Veröffentlichung gelangte.

Doch war es wohl nicht nur unter dem Eindrucke dieſer und ähnlicher Erfahrungen, daß ſich der ideale Kern meiner Tendenz immer mehr von der Berührung mit der politiſchen Erregtheit des Tages zurückzog, und bald ſich immer reiner als künſtleriſches Ideal herausbildete. Hiervon giebt ſchon die Aufeinanderfolge der in dieſen nächſten Bänden zuſammengeſtellten Schriften eine genügende Auskunft, und der Leſer wird dieß am beſten aus dem, mitten zwiſchen dieſe Schriften eingeſtreueten dramatiſchen Entwurf zu einem „Wieland der Schmied“ erkennen,

für jetzt dadurch abschließen, daß ich noch einmal auf die anfänglich mitgetheilte Auffassung Th. Carlyle's von der Bedeutung der großen, mit der französischen Revolution, angetretenen Weltepoche zurückweise. Nach der eigenen hohen Meinung, welche der geistvolle Geschichtsschreiber von der Bestimmung des deutschen Volkes und seines Geistes der Wahrhaftigkeit kundgiebt, dürfte es nämlich als kein leerer Trost erscheinen, daß wir die „heroischen Weisen", welche er zur Abkürzung der Zeiten der grauenhaften Weltanarchie aufruft, in diesem deutschen Volke, welchem durch seine vollbrachte Reformation eine Nöthigung zur Theilnahme an der Revolution erspart zu sein scheint, als urvorbestimmt geboren erkennen. Denn mir ist es aufgegangen, daß, wie mein Kunstideal sich zu der Realität unseres Dasein's überhaupt verhalte, dem deutschen Volke die gleiche Bestimmung in seinem Verhältnisse zu der in ihrer „Selbstverbrennung" begriffenen, uns umgebenden politischen Welt zugetheilt sei. —

Die Kunſt

und

die Revolution.

(1849.)

Faſt allgemein iſt heutigen Tages die Klage der Künſtler über den Schaden, den ihnen die Revolution verurſacht. Nicht jener

Leistungen goldenen Lohn und gleichen Anspruch auf behaglich sorgloses Leben zu gewinnen, so ist es für ihn nun hart, von ängstlich geschlossenen Händen sich zurückgewiesen und der Erwerbsnoth preisgegeben zu sehen: er theilt hiermit ganz das Schicksal des Handwerkers, der seine geschickten Hände, mit denen er dem Reichen zuvor tausend angenehme Bequemlichkeiten schaffen durfte, nun müßig zu dem hungernden Magen in den Schooß legen muß. Er hat also recht, sich zu beklagen, denn wer Schmerz fühlt, dem hat die Natur das Weinen gestattet. Ob er aber ein Recht hat, sich mit der Kunst selbst zu verwechseln, seine Noth als die Noth der Kunst zu klagen, die Revolution, indem sie ihm die behagliche Nahrung erschwert, als die grundsätzliche Feindin der Kunst zu beschuldigen, dieß dürfte in Frage zu stellen sein. Ehe hierüber entschieden würde, möchten zuvor wenigstens diejenigen Künstler zu befragen sein, welche durch Ausspruch und That kundgaben, daß sie die Kunst rein um der Kunst selbst willen liebten und trieben, und von denen dieß Eine erweislich ist, daß sie auch damals litten, als jene sich freuten.

Die Frage gilt also der Kunst und ihrem Wesen selbst. Nicht eine abstrakte Definition derselben soll uns hier aber beschäftigen, denn es handelt sich natürlich nur darum, die Bedeutung der Kunst als Ergebniß des staatlichen Lebens zu ergründen, die Kunst als soziales Produkt zu erkennen. Eine flüchtig übersichtliche Betrachtung der Hauptmomente der europäischen Kunstgeschichte soll uns hierzu willkommene Dienste leisten, und zur Aufklärung über die vorliegende, wahrlich nicht unwichtige Frage verhelfen.

Wir können bei einigem Nachdenken in unserer Kunst keinen Schritt thun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der Kunst der Griechen zu treffen. In Wahrheit ist unsere moderne Kunst nur ein Glied in der Kette der Kunstentwickelung des gesammten Europa, und diese nimmt ihren Ausgang von den Griechen.

Der griechische Geist, wie er sich zu seiner Blüthezeit in Staat und Kunst zu erkennen gab, fand, nachdem er die rohe Naturreligion der asiatischen Heimath überwunden, und den schönen und starken freien Menschen auf die Spitze seines

religiöſen Bewußtſeins geſtellt hatte, ſeinen entſprechendſten Ausdruck in Apollon, dem eigentlichen Haupt- und Nationalgotte der helleniſchen Stämme.

Apollon, der den chaotiſchen Drachen Python erlegt, die eitlen Söhne der prahleriſchen Niobe mit ſeinen tödtlichen Geſchoſſen vernichtet hatte, der durch ſeine Prieſterin zu Delphoi den Fragenden das Urgeſetz griechiſchen Geiſtes und Weſens verkündete, und ſo dem in leidenſchaftlicher Handlung Begriffenen den ruhigen, ungetrübten Spiegel ſeiner innerſten, unwandelbar griechiſchen Natur vorhielt, — Apollon war der Vollſtrecker von Zeus' Willen auf der griechiſchen Erde, er war das griechiſche Volk.

Nicht den weichlichen Muſentänzer, wie ihn uns die ſpätere, üppigere Kunſt der Bildhauerei allein überliefert hat, haben wir uns zur Blüthezeit des griechiſchen Geiſtes unter Apollon zu denken; ſondern mit den Zügen heitern Ernſtes, ſchön, aber ſtark, kannte ihn der große Tragiker Aiſchylos. So lernte ihn die ſpartaniſche Jugend kennen, wenn ſie den ſchlanken Leib durch Tanzen und Ringen zu Anmuth und Stärke entwickelte; wenn der Knabe vom Geliebten auf das Roß genommen, und zu kecken

die sie alle wie in einen Brennpunkt vereinigte, um das höchste erdenkliche Kunstwerk, das Drama, hervorzubringen.

Die Thaten der Götter und Menschen, ihre Leiden, ihre Wonnen, wie sie ernst und heiter als ewiger Rhythmus, als ewige Harmonie aller Bewegung, alles Daseins in dem hohen Wesen Apollon's verkündet lagen, hier wurden sie wirklich und wahr; denn Alles, was sich in ihnen bewegte und lebte, wie es im Zuschauer sich bewegte und lebte, hier fand es seinen vollendetsten Ausdruck, wo Auge und Ohr, wie Geist und Herz, lebendig und wirklich Alles erfaßten und vernahmen, Alles leiblich und geistig wahrhaftig sahen, was die Einbildung sich nicht mehr nur vorzustellen brauchte. Solch' ein Tragödientag war ein Gottesfest, denn hier sprach der Gott sich deutlich und vernehmbar aus: der Dichter war sein hoher Priester, der wirklich und leibhaftig in seinem Kunstwerke darinnen stand, die Reigen der Tänzer führte, die Stimme zum Chor erhob und in tönenden Worten die Sprüche göttlichen Wissens verkündete.

Das war das griechische Kunstwerk, das der zu wirklicher, lebendiger Kunst gewordene Apollon, — das war das griechische Volk in seiner höchsten Wahrheit und Schönheit.

Dieses Volk, in jedem Theile, in jeder Persönlichkeit überreich an Individualität und Eigenthümlichkeit, rastlos thätig, im Ziele einer Unternehmung nur den Angriffspunkt einer neuen Unternehmung erfassend, unter sich in beständiger Reibung in täglich wechselnden Bündnissen, täglich sich neu gestaltenden Kämpfen, heute im Gelingen, morgen im Mislingen, heute von äußerster Gefahr bedroht, morgen seinen Feind bis zur Vernichtung bedrängend, nach innen und außen in unaufhaltsamster, freiester Entwickelung begriffen, — dieses Volk strömte von der Staatsversammlung, vom Gerichtsmarkte, vom Lande, von den Schiffen, aus dem Kriegslager, aus fernsten Gegenden, zusammen, erfüllte zu Dreißigtausend das Amphitheater, um die tiefsinnigste aller Tragödien, den Prometheus, aufführen zu sehen, um sich vor dem gewaltigsten Kunstwerke zu sammeln, sich selbst zu erfassen, seine eigene Thätigkeit zu begreifen, mit seinem Wesen, seiner Genossenschaft, seinem Gotte sich in die innigste Einheit zu verschmelzen und so in edelster, tiefster Ruhe Das wieder zu sein, was es vor wenigen Stunden in rastlosester Aufregung und gesondertster Individualität ebenfalls gewesen war.

Stets eifersüchtig auf seine größte persönliche Unabhängigkeit, nach jeder Richtung hin den „Tyrannen“ verfolgend, der, möge er selbst weise und edel sein, dennoch seinen kühnen freien Willen zu beherrschen streben könnte; verachtend jenes weichliche Vertrauen, das unter dem schmeichlerischen Schatten einer fremden Fürsorge zu träger egoistischer Ruhe sich lagert; immer auf der Hut, unermüdlich zur Abwehr äußeren Einflusses, keiner noch so altehrwürdigen Überlieferung Macht gebend über sein freies, gegenwärtiges Leben, Handeln und Denken, — verstummte der Grieche vor dem Anrufe des Chores, ordnete er sich gern der sinnreichen Übereinkunft in der scenischen Anordnung unter, gehorchte er willig der großen Nothwendigkeit, deren Ausspruch ihm der Tragiker durch den Mund seiner Götter und Helden auf der Bühne verkündete. Denn in der Tragödie fand er sich ja selbst wieder, und zwar das edelste Theil seines Wesens, vereinigt mit den edelsten Theilen des Gesammtwesens der ganzen Nation; aus sich selbst, aus seiner innersten, ihm bewußt werdenden Natur, sprach er sich durch das tragische Kunstwerk das Orakel der Pythia, Gott und Priester zugleich, herrlicher göttlicher Mensch, er in der Allgemeinheit, die Allgemeinheit in ihm, als eine jener Tausenden von Fasern, welche in dem einen Leben der Pflanze aus dem Erdboden hervorwachsen, in schlanker Gestaltung in die Lüfte sich heben, um die eine schöne Blume hervorzubringen, die ihren wonnigen Duft der Ewigkeit spendet. Diese Blume war das Kunstwerk, ihr Duft der griechische Geist, der uns noch heute berauscht und zu dem Bekenntnisse entzückt, lieber einen halben Tag Grieche vor dem tragischen Kunstwerke sein zu mögen, als in Ewigkeit — ungriechischer Gott!

Genau mit der Auflösung des athenischen Staates hängt der Verfall der Tragödie zusammen. Wie sich der Gemeingeist in tausend egoistische Richtungen zersplitterte, löste sich auch das große Gesammtkunstwerk der Tragödie in die einzelnen, ihm inbegriffenen Kunstbestandtheile auf: auf den Trümmern der Tragödie weinte in tollem Lachen der Komödiendichter Aristophanes, und aller Kunsttrieb stockte endlich vor dem ernsten Sinnen der Philosophie, welche über die Ursache der Vergä[illegible] menschlichen Schönen und Starken nachdachte.

Der Philosophie, und nicht der Kunst, gehören die zwei Jahrtausende an, die seit dem Untergange der griechischen Tragödie bis auf unsere Tage verflossen. Wohl sandte die Kunst ab und zu ihre blitzenden Strahlen in die Nacht des unbefriedigten Denkens, des grübelnden Wahnsinns der Menschheit; doch dieß waren nur die Schmerzens- und Freudenausrufe des Einzelnen, der aus dem Wuste der Allgemeinheit sich rettete und als ein aus weiter Fremde glücklich Verirrter zu dem einsam rieselnden, kastalischen Quelle gelangte, an dem er seine durstigen Lippen labte, ohne der Welt den erfrischenden Trank reichen zu dürfen; oder es war die Kunst, die irgend einem jener Begriffe, ja Einbildungen diente, welche die leidende Menschheit bald gelinder, bald herber drückten, und die Freiheit des Einzelnen wie der Allgemeinheit in Fesseln schlugen; nie aber war sie der freie Ausdruck einer freien Allgemeinheit selbst: denn die wahre Kunst ist höchste Freiheit, und nur die höchste Freiheit kann sie aus sich kundgeben, kein Befehl, keine Verordnung, kurz kein außerkünstlerischer Zweck kann sie entstehen lassen.

Die Römer, deren nationale Kunst frühzeitig vor dem Einflusse der ausgebildeten griechischen Künste gewichen war, ließen sich von griechischen Architekten, Bildhauern, Malern bedienen, ihre Schöngeister übten sich an griechischer Rhetorik und Verskunst; die große Volksschaubühne eröffneten sie aber nicht den Göttern und Helden des Mythus, nicht den freien Tänzern und Sängern des heiligen Chores; sondern wilde Bestien, Löwen, Panther und Elephanten mußten sich im Amphitheater zerfleischen, um dem römischen Auge zu schmeicheln, Gladiatoren, zur Kraft und Geschicklichkeit erzogene Sklaven, mußten mit ihrem Todesröcheln das römische Ohr vergnügen.

Diese brutalen Weltbesieger behagten sich nur in der positivsten Realität, ihre Einbildungskraft konnte sich nur in materiellster Verwirklichung befriedigen. Den, dem öffentlichen Leben schüchtern entflohenen, Philosophen ließen sie getrost sich dem abstraktesten Denken überliefern; in der Öffentlichkeit selbst liebten sie, sich der allerkonkretesten Mordlust zu überlassen, das menschliche Leiden in absoluter physischer Wirklichkeit sich vorgestellt zu sehen.

Diese Gladiatoren und Thierkämpfer waren nun die Söhne aller europäischen Nationen, und die Könige, Edlen und Unedlen dieser Nationen waren alle gleich Sklaven des römischen

Imperators, der ihnen somit ganz praktisch bewies, daß alle Menschen gleich wären, wie wiederum diesem Imperator selbst von seinen gehorsamen Prätorianern sehr oft deutlich und handgreiflich gezeigt wurde, daß auch er nichts weiter als ein Sklave sei.

Dieses gegenseitig und allseitig sich so klar und unläugbar bezeugende Sklaventhum verlangte, wie alles Allgemeine in der Welt, nach einem sich bezeichnenden Ausdrucke. Die offenkundige Erniedrigung und Ehrlosigkeit Aller, das Bewußtsein des gänzlichen Verlustes aller Menschenwürde, der endlich nothwendig eintretende Ekel vor den einzig ihnen übrig gebliebenen materiellsten Genüssen, die tiefe Verachtung alles eigenen Thuns und Treibens, aus dem mit der Freiheit längst aller Geist und künstlerische Trieb entwichen, diese jämmerliche Existenz ohne wirklichen, thaterfüllten Lebens konnte aber nur einen Ausdruck finden, der, wenn auch allerdings allgemein, wie der Zustand selbst, doch der geradeste Gegensatz der Kunst sein mußte. Die Kunst ist Freude an sich, am Dasein, an der Allgemeinheit; der Zustand jener Zeit am Ende der römischen Weltherrschaft war dagegen Selbstverachtung, Ekel vor dem Dasein, Grauen vor der Allgemeinheit. Also nicht die Kunst konnte der Ausdruck

Elendigkeit, und das Aufgeben aller Selbstthätigkeit, sich dieser Elendigkeit zu entwinden, aus der nur die unverdiente Gnade Gottes ihn befreien sollte.

Der Historiker weiß nicht sicher, ob dieses die Ansicht jenes armen galiläischen Zimmermannssohnes ebenfalls gewesen sei, welcher beim Anblicke des Elends seiner Mitbrüder ausrief, er sei nicht gekommen, den Frieden in die Welt zu bringen, sondern das Schwert, der in liebevoller Entrüstung gegen jene heuchlerischen Pharisäer donnerte, die feig der römischen Gewalt schmeichelten, um desto herzloser nach unten hin das Volk zu knechten und zu binden, der endlich allgemeine Menschenliebe predigte, die er doch unmöglich Denen hätte zumuthen können, welche sich selbst alle verachten sollten. Der Forscher unterscheidet nur deutlicher den ungeheuren Eifer des wunderbar bekehrten Pharisäers Paulus, mit welchem dieser in der Bekehrung der Heiden augenfällig glücklich die Weisung befolgte: „Seid klug wie die Schlangen“ u. s. w.; er vermag auch den sehr erkennbaren geschichtlichen Boden tiefster und allgemeinster Versunkenheit des civilisirten Menschengeschlechtes zu beurtheilen, aus welchem die Pflanze des endlich fertigen christlichen Dogmas seine Befruchtung empfing. So viel aber erkennt der redliche Künstler auf den ersten Blick, daß das Christenthum weder Kunst war, noch irgendwie aus sich die wirkliche lebendige Kunst hervorbringen konnte.

Der freie Grieche, der sich an die Spitze der Natur stellte, konnte aus der Freude des Menschen an sich die Kunst erschaffen: der Christ, der die Natur und sich gleichmäßig verwarf, konnte seinem Gotte nur auf dem Altar der Entsagung opfern, nicht seine Thaten, sein Wirken durfte er ihm als Gabe darbringen, sondern durch die Enthaltung von allem selbständig kühnen Schaffen glaubte er ihn sich verbindlich machen zu müssen. Die Kunst ist die höchste Thätigkeit des im Einklang mit sich und der Natur sinnlich schön entwickelten Menschen; der Mensch muß an der sinnlichen Welt die höchste Freude haben, wenn er aus ihr das künstlerische Werkzeug bilden soll; denn aus der sinnlichen Welt allein kann er auch nur den Willen zum Kunstwerk fassen. Der Christ, wenn er wirklich das seinem Glauben entsprechende Kunstwerk schaffen wollte, hätte umgekehrt aus dem Wesen des abstrakten Geistes, der Gnade Gottes, den Willen fassen und in

ihm das Werkzeug finden müſſen, — was hätte aber dann ſeine Abſicht ſein können? Doch nicht die ſinnliche Schönheit, welche für ihn die Erſcheinung des Teufels war? Und wie hätte je der Geiſt überhaupt etwas ſinnlich Wahrnehmbares erzeugen können?

Jedes Nachgrübeln iſt hier unfruchtbar: die hiſtoriſchen Erſcheinungen ſprechen den Erfolg beider entgegengeſetzter Richtungen am deutlichſten aus. Wo der Grieche zu ſeiner Erbauung ſich auf wenige, des tiefſten Gehaltes volle Stunden im Amphitheater verſammelte, ſchloß ſich der Chriſt auf Lebenszeit in ein Kloſter ein: dort richtete die Volksverſammlung, hier die Inquiſition; dort entwickelte ſich der Staat zu einer aufrichtigen Demokratie, hier zu einem heuchleriſchen Abſolutismus.

Die Heuchelei iſt überhaupt der hervorſtechendſte Zug, die eigentliche Phyſiognomie der ganzen chriſtlichen Jahrhunderte bis auf unſere Tage, und zwar tritt dieſes Laſter ganz in dem Maaße immer greller und unverſchämter hervor, als die Menſchheit aus ihrem inneren unverſiegbaren Quell, und trotz des Chriſtenthums, ſich neu erfriſchte und der Löſung ihrer wirklichen Aufgabe zureifte. Die Natur iſt ſo ſtark, ſo unvertilgbar immer neu gebährend, daß keine erdenkliche Gewalt ihre Zeugungskraft zu ſchwächen vermöchte. In die ſiechenden Adern der

Gebilden nur die Lüge dieser Versöhnung darthun; je höher und kühner sie sich erhob, desto empfindlicher klaffte der Abgrund zwischen dem wirklichen Leben und der eingebildeten Existenz, zwischen dem rohen, leidenschaftlichen Gebahren jener Ritter im leiblichen Leben, und ihrer überzärtlichen, verhimmelnden Aufführung in der Vorstellung. Eben deshalb ward das wirkliche Leben aus einer ursprünglich edlen, durchaus nicht anmuthlosen Volkssitte zu einem unsläthigen und lasterhaften, weil es nicht aus sich heraus, aus der Freude an sich und seinem sinnlichen Gebahren den Kunsttrieb nähren durfte, sondern für alle geistige Thätigkeit auf das Christenthum angewiesen war, welches von vornherein alle Lebensfreude verwies und als verdammlich darstellte. — Die ritterliche Poesie war die ehrliche Heuchelei des Fanatismus, der Aberwitz des Heroismus: sie gab die Konvention für die Natur.

Erst als das Glaubensfeuer der Kirche ausgebrannt war, als die Kirche offenkundig sich nur noch als sinnlich wahrnehmbarer weltlicher Despotismus, und in Verbindung mit dem durch sie geheiligten, nicht minder sinnlich wahrnehmbaren, weltlichen Herrscherabsolutismus kundgab, sollte die sogenannte Wiedergeburt der Künste vor sich gehen. Womit man sich so lange den Kopf zermartert hatte, das wollte man leibhaftig, wie die weltlich prunkende Kirche selbst, endlich vor sich sehen: dieß war aber nicht anders möglich als dadurch, daß man die Augen aufmachte, und so den Sinnen wieder ihr Recht widerfahren ließ. Daß man nun die Gegenstände des Glaubens, die verklärten Geschöpfe der Phantasie, sich in sinnlicher Schönheit und mit künstlerischer Freude an dieser Schönheit vor die Augen stellte, dieß war die vollkommene Verneinung des Christenthums selbst: und daß die Anleitung zu diesen Kunstschöpfungen aus der heidnischen Kunst der Griechen selbst hergenommen werden mußte, das war die schmachvollste Demüthigung des Christenthums. Nichtsdestoweniger aber eignete sich die Kirche diesen neu erwachten Kunsttrieb zu, verschmähte es somit nicht, sich mit den fremden Federn des Heidenthums zu schmücken, und sich so als offenkundige Lügnerin und Heuchlerin hinzustellen.

Aber auch das weltliche Herrenthum hatte seinen Antheil an der Wiederbelebung der Künste. Nach langen Kämpfen in befestigter Gewalt nach unten, erweckte den Fürsten ein sorgen-

ter Reichthum die Lust zum feineren Genusse dieses Reichthums: sie nahmen dazu die den Griechen abgelernten Künste in ihren Sold: die „freie“ Kunst diente den vornehmen Herren, und man weiß bei genauer Betrachtung nicht genau anzugeben, wer mehr Heuchler war, ob Ludwig XIV., als er sich an seiner Hofbühne in gewandten Versen griechischen Tyrannenhaß vorrezitiren ließ, oder Corneille und Racine, als sie gegen die Gunstbezeugungen ihres Herren die Freiheitsgluth und politische Tugend des alten Griechenlands und Roms ihren Theaterhelden in den Mund legten.

Konnte nun aber die Kunst da wirklich und wahrhaftig vorhanden sein, wo sie nicht als Ausdruck einer freien selbstbewußten Allgemeinheit aus dem Leben emporblühte, sondern von den Mächten, welche eben diese Allgemeinheit an ihrer freien Selbstentwickelung hinderten, in Dienst genommen und deßhalb auch nur willkürlich aus fremden Zonen verpflanzt werden konnte? Gewiß nicht. Und doch werden wir sehen, daß die Kunst, statt sich von immerhin respektablen Herren, wie die geistige Kirche und geistreiche Fürsten es waren, zu befreien, einer viel schlimmeren Herrin mit Haut und Haar sich verkaufte: der Industrie.

Der griechische Zeus, der Vater des Lebens, sandte den Göttern, wenn sie die Welt durchschweiften, vom Olympos einen Boten zu, den jugendlichen, schönen Gott Hermes; er war der geschäftige Gedanke des Zeus: beflügelt schwang er sich von den

führen, welche die nächst umgebende Natur ihnen nicht zu bieten vermochte. Dem Römer erschien der Handel beim Überblick seines Wesens und Gebahrens zugleich als Betrug, und wie ihn diese Krämerwelt bei seiner immer steigenden Genußsucht ein nothwendiges Übel dünkte, hegte er doch eine tiefe Verachtung vor ihrem Treiben; und so ward ihm der Gott der Kaufleute, Merkur, zugleich zum Gott der Betrüger und Spitzbuben.

Dieser verachtete Gott rächte sich aber an den hochmüthigen Römern, und warf sich statt ihrer zum Herren der Welt auf: denn krönet sein Haupt mit dem Heiligenscheine christlicher Heuchelei, schmückt seine Brust mit dem seelenlosen Abzeichen abgestorbener feudalistischer Ritterorden, so habt ihr ihn, den Gott der modernen Welt, den heilig-hochadeligen Gott der fünf Procent, den Gebieter und Festordner unserer heutigen — Kunst. Leibhaftig seht ihr ihn in einem bigotten englischen Banquier, dessen Tochter einen ruinirten Ritter vom Hosenbandorden heirathete, vor euch, wenn er sich von den ersten Sängern der italienischen Oper, lieber noch in seinem Salon, als im Theater (jedoch auch hier um keinen Preis am heiligen Sonntage) vorsingen läßt, weil er den Ruhm hat, sie hier noch theurer bezahlen zu müssen, als dort. Das ist Merkur und seine gelehrige Dienerin, die moderne Kunst.

Das ist die Kunst, wie sie jetzt die ganze civilisirte Welt erfüllt! Ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten. Aus dem Herzen unserer modernen Gesellschaft, aus dem Mittelpunkte ihrer kreisförmigen Bewegung, der Geldspekulation im Großen, saugt unsere Kunst ihren Lebenssaft, erborgt sich eine herzlose Anmuth aus den leblosen Überresten mittelalterlich ritterlicher Konvention, und läßt sich von da — mit scheinbarer Christlichkeit auch das Schärflein des Armen nicht verschmähend — zu den Tiefen des Proletariats herab, entnervend, entsittlichend, entmenschlichend überall, wohin sich das Gift ihres Lebenssaftes ergießt.

Ihren Lieblingssitz hat sie im Theater aufgeschlagen, gerade wie die griechische Kunst zu ihrer Blüthezeit; und sie hat ein Recht auf das Theater, weil sie der Ausdruck des gültigen öffentlichen Lebens unserer Gegenwart ist. Unsere moderne theatralische Kunst versinnlicht den herrschenden Geist unseres öffent-

lichen Lebens, ſie drückt ihn in einer alltäglichen Verbreitung aus wie nie eine andere Kunſt, denn ſie bereitet ihre Feſte Abend für Abend faſt in jeder Stadt Europas. Somit bezeichnet ſie, als ungemein verbreitete dramatiſche Kunſt, dem Anſcheine nach die Blüthe unſerer Kultur, wie die griechiſche Tragodie den Höhepunkt des griechiſchen Geiſtes bezeichnete: aber dieſe iſt die Blüthe der Fäulniß einer hohlen, ſeelenloſen, naturwidrigen Ordnung der menſchlichen Dinge und Verhältniſſe.

Dieſe Ordnung der Dinge brauchen wir hier nicht ſelbſt näher zu charakteriſiren, wir brauchen nur ehrlich den Inhalt und das öffentliche Wirken unſerer Kunſt, und namentlich eben der theatraliſchen zu prüfen, um den herrſchenden Geiſt der Öffentlichkeit in ihr wie in einem getreuen Spiegelbilde zu erkennen: denn ſolch' ein Spiegelbild war die öffentliche Kunſt immer.

Und ſo erkennen wir denn in unſerer öffentlichen theatraliſchen Kunſt keineswegs das wirkliche Drama, dieſes eine, untheilbare, große Kunſtwerk des menſchlichen Geiſtes: unſer Theater bietet bloß den bequemen Raum zur lockenden Schauſtellung einzelner, kaum oberflächlich verbundener, künſtleriſcher, oder beſſer: kunſtfertiger Leiſtungen. Wie unfähig unſer Theater

dort den verblüffenden Ausbruch eines Orchestervulkans. Oder lieſt man nicht heut' zu Tage, dieſe oder jene neue Oper ſei ein Meiſterwerk, denn ſie enthalte viele ſchöne Arien und Duetten, auch ſei die Inſtrumentation des Orcheſters ſehr brillant u. ſ. w.? Der Zweck, der einzig den Verbrauch ſo mannigfaltiger Mittel zu rechtfertigen hat, der große dramatiſche Zweck — fällt den Leuten gar nicht mehr ein.

Solche Urtheile ſind bornirt, aber ehrlich; ſie zeigen ganz einfach, um was es dem Zuhörer zu thun iſt. Es gibt auch eine große Anzahl beliebter Künſtler, welche durchaus nicht in Abrede ſtellen, daß ſie gerade nicht mehr Ehrgeiz hätten, als jenen bornirten Zuhörer zu befriedigen. Sehr richtig urtheilen ſie: wenn der Prinz von einer anſtrengenden Mittagstafel, der Banquier von einer angreifenden Spekulation, der Arbeiter vom ermüdenden Tagewerke im Theater anlangt, ſo will er ausruhen, ſich zerſtreuen, unterhalten, er will ſich nicht anſtrengen und von Neuem aufregen. Dieſer Grund iſt ſo ſchlagend wahr, daß wir ihm einzig nur zu entgegnen haben, wie es ſchicklicher ſei, zu dem angegebenen Zwecke alles Mögliche, nur nicht das Material und das Vorgeben der Kunſt verwenden zu wollen. Hierauf wird uns dann aber erwidert, daß, wolle man die Kunſt nicht ſo verwenden, die Kunſt ganz aufhören und dem öffentlichen Leben gar nicht mehr beizubringen ſein, d. h. der Künſtler nichts mehr zu leben haben würde.

Nach dieſer Seite hin iſt alles jämmerlich, aber treuherzig, wahr und ehrlich: civiliſirte Verſunkenheit, modern chriſtlicher Stumpfſinn!

Was ſagen wir aber bei unläugbar ſo bewandten Umſtänden zu dem heuchleriſchen Vorgeben manches unſerer Kunſtheroen, deſſen Ruhm an der Tagesordnung iſt, wenn er ſich den melancholiſchen Anſchein wirklich künſtleriſcher Begeiſterung giebt, wenn er nach Ideen greift, tiefe Beziehungen verwendet, auf Erſchütterungen Bedacht nimmt, Himmel und Hölle in Bewegung ſetzt, kurz, wenn er ſich ſo gebärdet, wie jene ehrlichen Tageskünſtler behaupteten, daß man *nicht* verfahren müſſe, wolle man ſeine Waare los werden? Was ſagen wir dazu, wenn ſolche Heroen wirklich nicht *nur* unterhalten wollen, ſondern ſich ſelbſt in die Gefahr ſtürzen, zu langweilen, um für tiefſinnig zu gelten, wenn ſie ſomit ſelbſt auf großen Erwerb verzichten, ja — doch

nur ein geborener Reicher vermag das! — ſogar um ihrer Schöpfungen willen ſelbſt Geld ausgeben, ſomit alſo das höchſte moderne Selbſtopfer bringen? Zu was dieſer ungeheure Aufwand? Ach, es giebt ja noch Eines außer Geld: nämlich Das, was man unter anderen Genüſſen auch durch Geld heut' zu Tage ſich verſchaffen kann: Ruhm! — Welcher Ruhm iſt aber in unſerer öffentlichen Kunſt zu erringen? Der Ruhm derſelben Öffentlichkeit, für welche dieſe Kunſt berechnet iſt, und welcher der Ruhmgierige nicht anders beizukommen vermag, als wenn er ihren trivialen Anſprüchen dennoch ſich unterzuordnen weiß. So belügt er denn ſich und das Publikum, indem er ihm ſein ſcheckiges Kunſtwerk gibt, und das Publikum belügt ihn und ſich, indem es ihm Beifall ſpendet; aber dieſe gegenſeitige Lüge iſt der großen Lüge des modernen Ruhmes an ſich wohl ſchon werth, wie wir es denn überhaupt verſtehen, unſere allereigenſüchtigſten Leidenſchaften mit den ſchönen Hauptlügen von „Patriotismus" „Ehre", „Geſetzlichkeitsſinn" u. ſ. w. zu behängen.

Woher kommt es aber, daß wir es für nöthig halten, uns gegenſeitig ſo offenkundig zu belügen? — Weil jene Begriffe und Tugenden im Gewiſſen unſerer herrſchenden Zuſtände allerdings

dige Dichterkraft verlieh? Fragt die armseligen Karrikaturen eurer Theater, fragt die gassenhauerischen Gemeinplätze eurer Opernmusiken, und ihr erhaltet die Antwort! Aber, braucht ihr erst zu fragen? Ach nein! Ihr wißt es recht gut; ihr wollt es ja eben nicht anders, ihr stellt euch nur, als wüßtet ihr es nicht!

Was ist nun eure Kunst, was euer Drama?

Die Februarrevolution entzog in Paris den Theatern die öffentliche Theilnahme, viele von ihnen drohten einzugehen. Nach den Junitagen kam ihnen Cavaignac, mit der Aufrechthaltung der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung beauftragt, zu Hülfe und forderte Unterstützung zu ihrem Weiterbestehen. Warum? Weil die Brodlosigkeit, das Proletariat durch das Eingehen der Theater vermehrt werden würde. Also bloß dieses Interesse hat der Staat am Theater! Er sieht in ihm die industrielle Anstalt; nebenbei wohl aber auch ein geistschwächendes, Bewegung absorbirendes, erfolgreiches Ableitungsmittel für die gefahrdrohende Regsamkeit des erhitzten Menschenverstandes, welcher im tiefsten Mismuth über die Wege brütet, auf denen die entwürdigte menschliche Natur wieder zu sich selbst gelangen soll, sei es auch auf Kosten des Bestehens unserer — sehr zweckmäßigen Theaterinstitute!

Nun, dieß ist ehrlich ausgesprochen, und der Unverhohlenheit dieses Ausspruches ganz zur Seite steht die Klage unserer modernen Künstlerschaft und ihr Haß gegen die Revolution. Was hat aber mit diesen Sorgen, diesen Klagen die Kunst gemein?

Halten wir nun die öffentliche Kunst des modernen Europa in ihren Hauptzügen zu der öffentlichen Kunst der Griechen, um uns deutlich den charakteristischen Unterschied derselben vor die Augen zu stellen.

Die öffentliche Kunst der Griechen, wie sie in der Tragödie ihren Höhepunkt erreichte, war der Ausdruck des Tiefsten und Edelsten des Volksbewußtseins: das Tiefste und Edelste unseres menschlichen Bewußtseins ist der reine Gegensatz, die Verneinung unserer öffentlichen Kunst. Dem Griechen war die Aufführung einer Tragödie eine religiöse Feier, auf ihrer Bühne bewegten sich Götter und spendeten den Menschen ihre Weisheit: unser schlechtes Gewissen stellt unser Theater selbst so tief in der

öffentlichen Achtung, daß es die Angelegenheit der Polizei ſein darf, dem Theater alles Befaſſen mit religiöſen Gegenſtänden zu verbieten, was gleich charakteriſtiſch iſt für unſere Religion wie für unſere Kunſt. In den weiten Räumen des griechiſchen Amphitheaters wohnte das ganze Volk den Vorſtellungen bei; in unſeren vornehmen Theatern faulenzt nur der vermögende Theil deſſelben. Seine Kunſtwerkzeuge zog der Grieche aus den Ergebniſſen höchſter gemeinſchaftlicher Bildung; wir aus denen tiefſter ſozialer Barbarei. Die Erziehung des Griechen machte ihn von früheſter Jugend an ſich ſelbſt zum Gegenſtande künſtleriſcher Behandlung und künſtleriſchen Genuſſes, an Leib wie an Geiſt: unſere ſtumpfſinnige, meiſt nur auf zukünftigen induſtriellen Erwerb zugeſchnittene Erziehung bringt uns ein albernes und doch hochmüthiges Behagen an unſerer künſtleriſchen Ungeſchicklichkeit bei, und läßt uns die Gegenſtände irgend welcher künſtleriſchen Unterhaltung nur außer uns ſuchen, mit ungefähr demſelben Verlangen, wie der Wüſtling den flüchtigen Liebesgenuß einer Proſtituirten aufſucht. So war der Grieche ſelbſt Darſteller, Sänger und Tänzer, ſeine Mitwirkung bei der Aufführung einer Tragödie war ihm höchſter Genuß an dem Kunſtwerke ſelbſt, und es galt ihm mit Recht als Auszeichnung,

Nutzen, den ihm seine Arbeit bringt; die Thätigkeit, die er verwendet, erfreut ihn nicht, sie ist ihm nur Beschwerde, unumgängliche Nothwendigkeit, die er am liebsten einer Maschine aufbürden möchte: seine Arbeit vermag ihn nur aus Zwang zu fesseln; deßhalb ist er auch nicht mit dem Geiste dabei gegenwärtig, sondern beständig darüber hinaus bei dem Zwecke, den er so gerade wie möglich erreichen möchte. Ist nun aber der unmittelbare Zweck des Handwerkers nur die Befriedigung eines eigenen Bedürfnisses, z. B. die Herstellung seiner eigenen Wohnung, seiner eigenen Geräthschaften, Kleidung u. s. w., so wird ihm mit dem Behagen an den ihm verbleibenden nützlichen Gegenständen allmählich auch Neigung zu einer solchen Zubereitung des Stoffes, wie sie seinem persönlichen Geschmacke zusagt, eintreten; nach der Herstellung des Nothwendigsten wird daher sein auf weniger drängende Bedürfnisse gerichtetes Schaffen sich von selbst zu einem künstlerischen erheben: giebt er aber das Produkt seiner Arbeit von sich, verbleibt ihm davon nur der abstrakte Geldeswerth, so kann sich unmöglich seine Thätigkeit je über den Charakter der Geschäftigkeit der Maschine erheben; sie gilt ihm nur als Mühe, als traurige, saure Arbeit. Dieß Letztere ist das Loos des Sklaven der Industrie; unsere heutigen Fabriken geben uns das jammervolle Bild tiefster Entwürdigung des Menschen: ein beständiges, geist- und leibtödtendes Mühen ohne Lust und Liebe, oft fast ohne Zweck.

Die beklagenswerthe Einwirkung des Christenthums läßt sich auch hierin nicht verkennen. Setzte dieses nämlich den Zweck des Menschen gänzlich außerhalb seines irdischen Daseins, und galt ihm nur dieser Zweck, der absolute, außermenschliche Gott, so konnte das Leben nur in Bezug auf seine unumgänglichst nothwendigen Bedürfnisse Gegenstand menschlicher Sorgfalt sein; denn, da man das Leben nun einmal empfangen hatte, war man auch verpflichtet, es zu erhalten, bis es Gott allein gefallen möchte, uns von seiner Last zu befreien: keinesweges aber durften seine Bedürfnisse uns Lust zu einer liebevollen Behandlung des Stoffes erwecken, den wir zu ihrer Befriedigung zu verwenden hatten; nur der abstrakte Zweck der nothdürftigen Erhaltung des Lebens konnte unsere sinnliche Thätigkeit rechtfertigen, und so sehen wir mit Entsetzen in einer heutigen Baumwollenfabrik den Geist des Christenthums ganz aufrichtig verkörpert: zu Gunsten der Reichen

iſt Gott Induſtrie geworben, die den armen chriſtlichen Arbeiter gerade nur ſo lange am Leben erhält, bis himmliſche Handelskonſtellationen die gnadenvolle Nothwendigkeit herbeiführen, ihn in eine beſſere Welt zu entlaſſen.

Das eigentliche Handwerk kannte der Grieche gar nicht. Die Beſchaffung der ſogenannten nothwendigen Lebensbedürfniſſe, welche, genau genommen, die ganze Sorge unſeres Privat- wie öffentlichen Lebens ausmacht, dünkte den Griechen nie würdig, ihm der Gegenſtand beſonderer und anhaltender Aufmerkſamkeit zu ſein. Sein Geiſt lebte nur in der Öffentlichkeit, in der Volksgenoſſenſchaft: die Bedürfniſſe dieſer Öffentlichkeit machten ſeine Sorge aus; dieſe aber befriedigte der Patriot, der Staatsmann, der Künſtler, nicht der Handwerker. Zu dem Genuſſe der Öffentlichkeit ſchritt der Grieche aus einer einfachen, prunkloſen Häuslichkeit: ſchändlich und niedrig hätte es ihm gegolten, hinter prachtvollen Wänden eines Privatpalaſtes der raffinirten Üppigkeit und Wolluſt zu fröhnen, wie ſie heut' zu Tage den einzigen Gehalt des Lebens eines Helden der Börſe ausmachen; denn hierin unterſchied ſich der Grieche eben von dem egoiſtiſchen orientaliſirten Barbaren. Die Pflege ſeines Leibes verſchaffte er ſich in den gemeinſamen öffentlichen Bädern und Gymnaſien; die

herabgezogen; der Sklave ist nicht frei, sondern der Freie ist Sklave geworden.

Dem Griechen galt nur der schöne und starke Mensch frei, und dieser Mensch war eben nur er: was außerhalb dieses griechischen Menschen, des Apollonpriesters lag, war ihm Barbar, und wenn er sich seiner bediente — Sklave. Sehr richtig war auch der Nicht-Grieche in Wirklichkeit Barbar und Sklave; aber er war Mensch, und sein Barbarenthum, sein Sklaventhum war nicht seine Natur, sondern sein Schicksal, die Sünde der Geschichte an seiner Natur, wie es heut' zu Tage die Sünde der Gesellschaft und Civilisation ist, daß aus den gesündesten Völkern im gesündesten Klima Elende und Krüppel geworden sind. Diese Sünde der Geschichte sollte sich aber an dem freien Griechen selbst gar bald ebenfalls ausüben: wo das Gewissen der absoluten Menschenliebe in den Nationen nicht lebte, brauchte der Barbar den Griechen nur zu unterjochen, so war es mit seiner Freiheit auch um seine Stärke, seine Schönheit gethan; und in tiefer Zerknirschung sollten zweihundert Millionen im römischen Reich wüst durch einander geworfener Menschen gar bald empfinden, daß — sobald alle Menschen nicht gleich frei und glücklich sein können — alle Menschen gleich Sklave und elend sein müßten.

Und so sind wir denn bis auf den heutigen Tag Sklaven, nur mit dem Troste des Wissens, daß wir eben alle Sklaven sind: Sklaven, denen einst christliche Apostel und Kaiser Konstantin riethen, ein elendes Diesseits geduldig um ein besseres Jenseits hinzugeben; Sklaven, denen heute von Banquiers und Fabrikbesitzern gelehrt wird, den Zweck des Daseins in der Handwerksarbeit um das tägliche Brot zu suchen. Frei von dieser Sklaverei fühlte sich zu seiner Zeit nur Kaiser Konstantin, der über das, ihnen als nutzlos dargestellte irdische Leben seiner gläubigen Unterthanen als genußsüchtiger heidnischer Despot verfügte; frei fühlt sich heut' zu Tage, wenigstens im Sinne der öffentlichen Sklaverei, nur Der, welcher Geld hat, weil er sein Leben nach Belieben zu etwas Anderem, als eben nur dem Gewinne des Lebens verwenden kann. Wie nun das Bestreben nach Befreiung aus der allgemeinen Sklaverei in der römischen und mittelalterlichen Welt sich als Verlangen nach absoluter Herrschaft kundgab, so tritt es heute als Gier nach Geld auf; und wundern wir

uns daher nicht, wenn auch die Kunſt nach Gelde geht, denn nach ſeiner Freiheit, ſeinem Gotte ſtrebt Alles: unſer Gott aber iſt das Geld, unſere Religion der Gelderwerb.

Die Kunſt bleibt an ſich aber immer, was ſie iſt; wir müſſen nur ſagen, daß ſie in der modernen Öffentlichkeit nicht vorhanden iſt: ſie lebt aber, und hat im Bewußtſein des Individuums immer als eine, untheilbare ſchöne Kunſt gelebt. Somit iſt der Unterſchied nur der: bei den Griechen war ſie im öffentlichen Bewußtſein vorhanden, wogegen ſie heute nur im Bewußtſein des Einzelnen, im Gegenſatze zu dem öffentlichen Unbewußtſein davon, da iſt. Zur Zeit ihrer Blüthe war die Kunſt bei den Griechen daher *konſervativ*, weil ſie dem öffentlichen Bewußtſein als ein gültiger und entſprechender Ausdruck vorhanden war: bei uns iſt die echte Kunſt *revolutionär*, weil ſie nur im Gegenſatze zur gültigen Allgemeinheit exiſtirt.

Bei den Griechen war das vollendete, das dramatiſche Kunſtwerk, der Inbegriff alles aus dem griechiſchen Weſen Darſtellbaren; es war, im innigen Zuſammenhange mit ihrer Geſchichte, die Nation ſelbſt, die ſich bei der Aufführung des Kunſtwerkes gegenüber ſtand, ſich begriff, und im Verlaufe weniger Stunden zum eigenen edelſten Genuſſe ſich gleichſam ſelbſt ver-

immer mehr auf, der Ausdruck des öffentlichen Bewußtseins zu sein: das Drama löste sich in seine Bestandtheile auf: Rhetorik, Bildhauerei, Malerei, Musik u. s. w. verließen den Reigen, in dem sie vereint sich bewegt hatten, um nun jede ihren Weg für sich zu gehen, sich selbständig, aber einsam, egoistisch fortzubilden. Und so war es bei der Wiedergeburt der Künste, daß wir zunächst auf diese vereinzelten griechischen Künste trafen, wie sie aus der Auflösung der Tragödie sich entwickelt hatten: das große griechische Gesammtkunstwerk durfte unserem verwilderten, an sich irren und zersplitterten Geiste nicht in seiner Fülle zuerst aufstoßen: denn wie hätten wir es verstehen sollen? Wohl aber wußten wir uns jene vereinzelten Kunsthandwerke zu eigen zu machen; denn als edle Handwerke, zu denen sie schon in der römisch-griechischen Welt herabgesunken waren, lagen sie unserem Geiste und Wesen nicht so ferne: der Zunft- und Handwerksgeist des neuen Bürgerthums regte sich lebendig in den Städten; Fürsten und Vornehme gewannen es lieb, ihre Schlösser anmuthiger bauen und verzieren, ihre Säle mit reizenderen Gemälden ausschmücken zu lassen, als es die rohe Kunst des Mittelalters vermocht hatte. Die Pfaffen bemächtigten sich der Rhetorik für die Kanzeln, der Musik für den Kirchenchor; und es arbeitete sich die neue Handwerkswelt tüchtig in die einzelnen Künste der Griechen hinein, so weit sie ihr verständlich und zweckmäßig erschienen.

Jede dieser einzelnen Künste, zum Genuß und zur Unterhaltung der Reichen üppig genährt und gepflegt, hat nun die Welt mit ihren Produkten reichlich erfüllt; große Geister haben in ihnen Entzückendes geleistet: die eigentliche wirkliche Kunst ist aber durch und seit der Renaissance noch nicht wiedergeboren worden; denn das vollendete Kunstwerk, der große, einige Ausdruck einer freien schönen Öffentlichkeit, das Drama, die Tragödie, ist — so große Tragiker auch hie und da gedichtet haben — noch nicht wiedergeboren, eben weil es nicht wieder geboren, sondern von Neuem geboren werden muß.

Nur die große Menschheitsrevolution, deren Beginn die griechische Tragödie einst zertrümmerte, kann auch dieses Kunstwerk uns gewinnen; denn nur die Revolution kann aus ihrem tiefsten Grunde Das von Neuem, und schöner, edler, allgemeiner gebären, was sie dem konservativen Geiste einer früheren Periode schöner, aber beschränkter Bildung, entriß und verschlang.

Aber eben die Revolution, nicht etwa die Restauration, kann uns jenes höchste Kunstwerk wiedergeben. Die Aufgabe, die wir vor uns haben, ist unendlich viel größer als die, welche bereits einmal gelöst worden ist. Umfaßte das griechische Kunstwerk den Geist einer schönen Nation, so soll das Kunstwerk der Zukunft den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalitäten hinaus umfassen; das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke sein. Etwas ganz Anderes haben wir daher zu schaffen, als etwa eben nur das Griechenthum wieder herzustellen; gar wohl ist die thörige Restauration eines Scheingriechenthums im Kunstwerke versucht worden, — was ist von Künstlern bisher auf Bestellung nicht versucht worden? — Aber etwas Anderes als wesenloses Gaukelspiel hat nie daraus hervorgehen können: es wären dieß eben nur Kundgebungen desselben heuchlerischen Strebens, welches wir in unserer ganzen offiziellen Civilisationsgeschichte immer im Ausweichen des einzig richtigen Strebens begriffen sehen, des Strebens der Natur.

Nein, wir wollen nicht wieder Griechen werden; denn was die Griechen nicht wußten, und weßwegen sie eben zu Grunde gehen mußten, das wissen wir. Gerade ihr Fall, dessen Ursache wir nach langem Elend und aus tiefstem allgemeinen Leiden heraus erkennen, zeigt uns deutlich, was wir werden müssen: er zeigt uns, daß wir alle Menschen lieben müssen, um uns selbst wieder lieben, um Freude an uns selbst wieder gewinnen zu können. Aus dem entehrenden Sklavenjoche des allgemeinen Handwerkerthums mit seiner bleichen Geldseele wollen wir uns zum freien künstlerischen Menschenthume mit seiner strahlenden Weltseele aufschwingen; aus mühselig beladenen Tagelöhnern der Industrie wollen wir Alle zu schönen, starken Menschen werden, denen die Welt gehört als ein ewig unversiegbarer Quell höchsten künstlerischen Genusses.

Zu diesem Ziele bedürfen wir der allgewaltigsten Kraft der Revolution; denn nur die Revolutionskraft ist die unsrige, die an das Ziel hindringt, an das Ziel, dessen Erreichung sie einzig dafür rechtfertigen kann, daß sie ihre erste Thätigkeit in der Zersplitterung der griechischen Tragödie, in der Auflösung des atheniſchen Staates ausübte.

Woher sollen wir nun aber diese Kraft schöpfen im Zustande tiefster Entkräftung? Woher die menschliche Stärke gegen den Alles lähmenden Druck einer Civilisation, welche den Menschen vollkommen verläugnet? Gegen den Übermuth einer Kultur, welche den menschlichen Geist nur als Dampfkraft der Maschine verwendet? Woher das Licht zur Erleuchtung jenes herrschenden, grausamen Aberglaubens, daß jene Civilisation, jene Kultur an sich mehr werth seien, als der wirkliche lebendige Mensch? Daß der Mensch nur als Werkzeug jener gebietenden abstrakten Mächte Werth und Geltung habe, nicht an sich und als Mensch?

Wo der gelehrte Arzt kein Mittel mehr weiß, da wenden wir uns endlich verzweifelnd wieder an — die Natur. Die Natur, und nur die Natur, kann auch die Entwirrung des großen Weltgeschickes allein vollbringen. Hat die Kultur, von dem Glauben des Christenthums an die Verwerflichkeit der menschlichen Natur ausgehend, den Menschen verläugnet, so hat sie sich eben einen Feind erschaffen, der sie nothwendig einst so weit vernichten muß, als der Mensch nicht in ihr Raum hat: denn dieser Feind ist eben die ewig und einzig lebende Natur. Die Natur, die menschliche Natur wird den beiden Schwestern, Kultur und Civilisation, das Gesetz verkündigen: „so weit ich in euch enthalten bin, sollt ihr leben und blühen; so weit ich nicht in euch bin, sollt ihr aber sterben und verdorren!“

In dem menschenfeindlichen Fortschreiten der Kultur sehen wir jedenfalls dem glücklichen Erfolge entgegen, daß ihre Last und Beschränkung der Natur so riesenhaft anwachse, daß sie der zusammengepreßten unsterblichen Natur endlich die nöthige Schnellkraft giebt, mit einem einzigen Rucke die ganze Last und Beengung weit von sich zu schleudern; und diese ganze Kulturanhäufung hätte somit die Natur nur ihre ungeheure Kraft erkennen gelehrt: die Bewegung dieser Kraft aber ist — die Revolution.

Wie äußert sich auf dem gegenwärtigen Standpunkte der sozialen Bewegung nun diese revolutionäre Kraft? Äußert sie sich nicht zunächst als der Trotz des Handwerkers auf das moralische Bewußtsein von seiner Arbeitsamkeit gegenüber der lasterhaften Trägheit oder unsittlichen Geschäftigkeit der Reichen? Will er nicht, wie aus Rache, das Prinzip der Arbeit zur einzig be-

rechtigten Religion der Geſellſchaft erheben? Den Reichen zwingen, gleich ihm zu arbeiten, um auch im Schweiße ſeines Angeſichts ſein tägliches Brot ſich zu verdienen? Hätten wir nicht zu fürchten, daß die Ausführung dieſes Zwanges die Anerkennung jenes Prinzipes gerade das menſchenentwürdigende Handwerkerthum endlich zur abſoluten Weltmacht erheben, und, um bei unſerem Hauptgegenſtande zu bleiben, die Kunſt geradezu für alle Zeit unmöglich machen müßte?

In Wahrheit iſt dieß die Befürchtung manches redlichen Freundes der Kunſt, ſogar manches aufrichtigen Menſchenfreundes, dem es um den Schutz des edleren Kernes unſerer Civiliſation wirklich allein zu thun iſt. Dieſe verkennen aber das eigentliche Weſen der großen ſozialen Bewegung; ſie beirren die zur Schau getragenen Theorien unſerer doktrinären Sozialiſten, welche mit dem gegenwärtigen Beſtande unſerer Geſellſchaft unmögliche Verträge ſchließen wollen; ſie täuſcht der unmittelbare Ausdruck der Entrüſtung des leidendſten Theiles unſerer Geſellſchaft, welcher in Wahrheit aber ein tieferer, edlerer Naturdrang zu Grunde liegt, der Drang nach würdigem Genuſſe des Lebens, deſſen materiellen Unterhalt der Menſch ſich nicht mit dem Auf-

sondern Alles macht sich selbst nach seiner inneren Nothwendigkeit. Unmöglich kann aber der Zustand, in welchem dereinst die Bewegung als bei ihrem Ziele angekommen sein wird, ein anderer als ein dem gegenwärtigen geradezu entgegengesetzter sein, sonst wäre die ganze Geschichte ein kreisförmiges, unruhiges Durcheinander, keineswegs aber die nothwendige Bewegung eines Stromes, welcher bei allen Biegungen, Abweichungen und Überschwemmungen, dennoch immer in der Hauptrichtung sich ergießt.

In diesem künftigen Zustande nun dürfen wir die Menschen erkennen, wie sie sich von einem letzten Aberglauben, d. i. Verkennen der Natur, befreit haben, eben jenem Aberglauben, durch welchen der Mensch sich bisher nur als das Werkzeug zu einem Zwecke erblickte, der außer ihm selbst lag. Weiß der Mensch sich endlich selbst einzig und allein als Zweck seines Daseins, und begreift er, daß er diesen Selbstzweck am vollkommensten nur in der Gemeinschaft mit allen Menschen erreicht, so wird sein gesellschaftliches Glaubensbekenntniß nur in einer positiven Bestätigung jener Lehre Jesus' bestehen können, in welcher er ermahnte: „Sorget nicht, was werden wir essen, was werden wir trinken, noch auch, womit werden wir uns kleiden, denn dieses hat euch euer himmlischer Vater Alles von selbst gegeben!“ Dieser himmlische Vater wird dann kein anderer sein, als die soziale Vernunft der Menschheit, welche die Natur und ihre Fülle sich zum Wohle Aller zu eigen macht. Eben daß die rein physische Erhaltung des Lebens bisher der Gegenstand der Sorge, und zwar der wirklichen, meist alle Geistesthätigkeit lähmenden, Leib und Seele verzehrenden Sorge sein mußte, darin lag das Laster und der Fluch unserer geselligen Einrichtungen! Diese Sorge hat den Menschen schwach, knechtisch, stumpf und elend gemacht, zu einem Geschöpfe, das nicht lieben und nicht hassen kann, zu einem Bürger, der jeden Augenblick den letzten Rest seines freien Willens hingab, wenn nur diese Sorge ihm erleichtert werden konnte.

Hat die brüderliche Menschheit ein- für allemal diese Sorge von sich abgeworfen, und sie — wie der Grieche dem Sklaven — der Maschine zugewiesen, diesem künstlichen Sklaven des freien, schöpferischen Menschen, dem er bis jetzt diente wie der Fetischanbeter dem von seinen eigenen Händen verfertigten Götzen, so

wird all' sein befreiter Thätigkeitstrieb sich nur noch als künstlerischer Trieb kundgeben. In weit erhöhtem Maaße werden wir so das griechische Lebenselement wiedergewinnen: was dem Griechen der Erfolg natürlicher Entwickelung war, wird uns das Ergebniß geschichtlichen Ringens sein; was ihm ein halb unbewußtes Geschenk war, wird uns als ein erkämpftes Wissen verbleiben, denn was die Menschheit in ihrer großen Gesammtheit wirklich weiß, das kann ihr nicht mehr entschwinden.

Nur starke Menschen kennen die Liebe, nur die Liebe erfaßt die Schönheit, nur die Schönheit bildet die Kunst. Die Liebe der Schwachen unter sich kann sich nur als Kitzel der Wollust äußern; die Liebe des Schwachen zum Starken ist Demuth und Furcht; die Liebe des Starken zum Schwachen ist Mitleid und Nachsicht: nur die Liebe des Starken zum Starken ist Liebe, denn sie ist freie Hingebung an Den, der uns nicht zu zwingen vermag. In jedem Himmelsstriche, bei jedem Stamme, werden die Menschen durch die wirkliche Freiheit zu gleicher Stärke, durch die Stärke zur wahren Liebe, durch die wahre Liebe zur Schönheit gelangen können: die Thätigkeit der Schönheit aber ist die Kunst.

Was uns als der Zweck des Lebens erscheint, dafür erziehen wir uns und unsere Kinder. In Krieg und Jagd ward der Germane zu Unterjochung und Tremde der christliche Christ, zu industriellem Gewinn durch Kunst und Wissenschaft, wird der moderne Staatsmensch erzogen. In unserem zukünftigen freien Menschen, der Genius des Lebensgenusses nicht mehr der Zweck der Arbeit, sondern durch einen thätig gewordenen freien Willen, der Genius des Lebens [illegible] Thätigkeit [illegible] — in der Industrie nicht [illegible] werden wir den [illegible] und zu dem [illegible] durch Erziehung [illegible]. Die Erziehung, von der [illegible] Schönheit aus- [illegible] Kinde, und aus [illegible] künstlerische [illegible] Bezuge in [illegible] der natürlichen

ngen wird die mannigfachsten Künste, und in ihnen die gfachsten Richtungen, zu einem ungeahnten Reichthume den; und wie das Wissen aller Menschen endlich in dem thätigen Wissen des freien, einigen Menschenthumes seinen sen Ausdruck finden wird, so werden alle diese reich ent= en Künste ihren verständnißreichsten Vereinigungspunkt im a, in der herrlichen Menschentragödie finden. Die Tra= werden die Feste der Menschheit sein: in ihnen wird, los= von jeder Konvention und Etiquette, der freie, starke und Mensch die Wonnen und Schmerzen seiner Liebe feiern, g und erhaben das große Liebesopfer seines Todes voll=

Diese Kunst wird wieder konservativ sein; aber in Wahr= nd ihrer wirklichen Dauer= und Blüthekraft wegen wird von selbst erhalten, nicht eines außer ihr liegenden Zweckes bloß nach Erhaltung schreien, denn sehet: diese Kunst icht nach Gelde!

‚Utopien! Utopien!“ höre ich sie rufen die großen Weisen berzuckerer unserer modernen Staats= und Kunstbarbarei, genannten praktischen Menschen, die in der Handhabung Praktik sich täglich nur durch Lügen und Gewaltstreiche, — wenn sie nämlich ehrlich sind — höchstens durch Un= heit helfen können.

‚Schönes Ideal, das, wie jedes Ideal, uns nur vorschwe= on dem zur Unvollkommenheit verdammten Menschen lei= er nicht erreicht werden soll.“ So seufzt der gutmüthige rmer für das Himmelreich, in welchem, wenigstens für Person, Gott den unbegreiflichen Fehler dieser Erd= und enschöpfung wieder gut machen wird.

Sie leben, leiden, lügen und lästern thatsächlich in dem chsten Zustande, dem schmuzigen Bodensatze eines in Wahr= ngebildeten und deßhalb unverwirklichten Utopiens, mühen erbieten sich in jeder Kunst der Heuchelei für die Aufrecht= g der Lüge dieses Utopiens, aus welchem sie täglich als melte Krüppel gemeinster und frivolster Leidenschaft auf atten, nackten Boden der nüchternsten Wahrheit jämmer=

lich herabfallen, und halten oder verschreien die einzig natürliche Erlösung aus ihrer Verzauberung für Chimäre, für ein Utopien, gerade wie die Leidenden im Narrenhause ihre verrückten Einbildungen für Wahrheit, die Wahrheit aber für Verrücktheit halten.

Kennt die Geschichte ein wirkliches Utopien, ein in Wahrheit unerreichbares Ideal, so war es das Christenthum; denn sie hat klar und deutlich gezeigt, und zeigt es noch jeden Tag, daß seine Prinzipien sich nicht verwirklichen ließen. Wie konnten diese Prinzipien auch wirklich lebendig werden, in das wahrhafte Leben übergehen, da sie gegen das Leben gerichtet waren, das Lebendige verläugneten und verdammten? Das Christenthum ist rein geistigen, übergeistigen Gehaltes; es predigt Demuth, Entsagung, Verachtung alles Irdischen, und in dieser Verachtung — Bruderliebe: wie stellt sich die Erfüllung heraus in der modernen Welt, die sich ja doch eine christliche nennt und die christliche Religion als ihre unantastbare Basis festhält? Als Hochmuth der Heuchelei, Wucher, Raub an den Gütern der Natur und egoistische Verachtung der leidenden Nebenmenschen. Woher nun dieser krasse Gegensatz in der Ausführung gegen die Idee? Eben weil die Idee krank, der momentanen Erschlaffung und

handene Natur appellirt, wenn er von der göttlichen Vernunft des Menschen nichts weiter verlangt, als daß sie uns den Instinkt des Thieres in der sorgenlosen, wenn auch nicht bemühungslosen, Auffindung der Mittel seines Lebensunterhaltes ersetzen soll! Und wahrlich, kein höheres Resultat verlangen wir von ihr für die menschliche Gesellschaft, um auf dieser einen Grundlage das herrlichste, reichste Gebäude der wirklichen schönen Kunst der Zukunft aufzubauen!

Der wirkliche Künstler, der schon jetzt den rechten Standpunkt erfaßt hat, vermag, da dieser Standpunkt doch ewig wirklich vorhanden ist, schon jetzt daher an dem Kunstwerke der Zukunft zu arbeiten. Jede der Schwesterkünste hat auch in Wahrheit von je her, und so auch jetzt, in zahlreichen Schöpfungen ihr hohes Bewußtsein von sich kundgegeben. Wodurch aber litten von je her, und vor Allem in unserem heutigen Zustande, die begeisterten Schöpfer jener edlen Werke? War es nicht durch ihre Berührung mit der Außenwelt, also mit der Welt, der ihre Werke angehören sollten? Was hat wohl den Architekten empört, wenn er seine Schöpferkraft auf Bestellung an Kasernen und Miethwohnhäusern zersplittern mußte? Was kränkte den Maler, wenn er die widerliche Fratze eines Millionärs porträtiren, was den Musiker, wenn er Tafelmusiken komponiren, was den Dichter, wenn er Leihbibliothekromane schreiben mußte? Was war dann sein Leiden? Daß er seine Schöpfungskraft an den Erwerb vergeuden, seine Kunst zum Handwerk machen mußte! — Was aber hat endlich der Dramatiker zu leiden, wenn er alle Künste zum höchsten Kunstwerk, zum Drama vereinigen will? Alle Leiden der übrigen Künstler zusammen!

Was er schafft, wird zum Kunstwerke wirklich erst dadurch, daß es vor der Öffentlichkeit in das Leben tritt, und ein dramatisches Kunstwerk tritt nur durch das Theater in das Leben. Was sind aber heut' zu Tage diese, über die Hülfe aller Künste verfügenden Theaterinstitute? Industrielle Unternehmungen, und zwar selbst da, wo Staaten oder Fürsten sie besonders dotiren: ihre Leitung wird meistens denselben Männern übertragen, die gestern eine Spekulation in Getreide dirigirten, morgen einer Unternehmung in Zucker ihre wohlerlernten Kenntnisse widmen, falls sie nicht ihre Kenntnisse in den Mysterien des Kammerherrndienstes oder ähnlichen Funktionen für das Erfassen der

theatraliſchen Würde ausgebildet haben. So lange man in einem Theaterinſtitute, dem herrſchenden Charakter der Öffentlichkeit nach, und bei der dem Theaterdirektor auferlegten Nothwendigkeit, mit dem Publikum eben nur als geſchickter kaufmänniſcher Spekulant zu verkehren, nichts anderes als ein Mittel für den Geldumlauf zur Produktion von Zinſen für das Kapital erblickt, iſt es natürlich auch ganz folgerichtig, daß man nur einem in ſolchem Bezug Geſchäftskundigen ſeine Leitung, d. h. Ausbeutung, übergiebt; denn eine wirklich künſtleriſche Leitung, alſo eine ſolche, die dem urſprünglichen Zwecke des Theaters entſpräche, würde allerdings ſehr übel im Stande ſein, den modernen Zweck deſſelben zu verfolgen. — Eben deßhalb muß es aber jedem Einſichtsvollen deutlich werden, daß, ſoll das Theater irgendwie ſeiner natürlichen edlen Beſtimmung zugewendet werden, es von der Nothwendigkeit induſtrieller Spekulation durchaus zu befreien iſt.

Wie wäre dieß möglich? Dieſes einzige Inſtitut ſollte einer Dienſtbarkeit entzogen werden, welcher heut' zu Tage alle Menſchen und jede geſellſchaftliche Unternehmung der Menſchen unterworfen ſind? Ja, gerade das Theater ſoll in dieſer Befreiung allem Übrigen vorangehen: denn das Theater iſt die umfaſſendſte

nicht nur erhalten, sondern wirklich erst zu ihrem eigenthümlichen wahren, vollen Leben gelangen soll!

Ist es euch redlichen Staatsmännern wahrhaft darum zu thun, dem von euch geahnten Umsturze der Gesellschaft, dem ihr vielleicht deßhalb nur widerstrebt, weil ihr bei erschüttertem Glauben an die Reinheit der menschlichen Natur nicht zu begreifen vermögt, wie dieser Umsturz einen fehlerhaften Zustand nicht in einen noch viel schlimmeren verwandeln sollte, — ist es euch, sage ich, darum zu thun, dieser Umwandlung ein lebenskräftiges Unterpfand künftiger schönster Gesittung einzuimpfen, so helft uns nach allen Kräften, die Kunst sich und ihrem edlen Berufe selbst wiederzugeben!

Ihr leidenden Mitbrüder jedes Theiles der menschlichen Gesellschaft, die ihr in heißem Grollen darüber brütet, wie ihr aus Sklaven des Geldes zu freien Menschen werden möchtet, begreift unsere Aufgabe, und helft uns die Kunst zu ihrer Würde zu erheben, damit wir euch zeigen können, wie ihr das Handwerk zur Kunst, den Knecht der Industrie zum schönen selbstbewußten Menschen erhebet, der der Natur, der Sonne und den Sternen, dem Tode und der Ewigkeit mit verständnißvollem Lächeln zuruft: auch ihr seid mein, und ich bin euer Herr!

Die ich euch anrief, wäret ihr einverstanden und einig mit uns, wie leicht wäre es eurem Willen, die einfachen Maßregeln in das Werk zu setzen, die das unausbleibliche Gedeihen jener wichtigsten aller Kunstanstalten, des Theaters, zur Folge haben müßten. Am Staat und an der Gemeinde wäre es, zunächst ihre Mittel gegen den Zweck abzuwägen, um das Theater in den Stand zu setzen, nur seiner höheren, wahrhaften Bestimmung nachgehen zu können. Dieser Zweck wird erreicht, wenn die Theater gerade so weit unterstützt werden, daß ihre Verwaltung nur noch eine rein künstlerische sein darf, und niemand besser wird diese zu führen im Stande sein, als alle die Künstler selbst, welche sich zum Kunstwerke vereinigen und durch eine zweckmäßige Verfassung ihre gegenseitige gedeihliche Wirksamkeit sich gewährleisten: die vollständigste Freiheit kann sie einzig zu dem Streben verbinden, der Absicht zu entsprechen, um deren Willen sie von der Nothwendigkeit industrieller Spekulation befreit sind; und diese Absicht ist die Kunst, die nur der Freie begreift, nicht der Sklave des Erwerbes.

Der Richter ihrer Leistungen wird die freie Öffentlichkeit sein. Um aber auch diese der Kunst gegenüber völlig frei und unabhängig zu machen, müßte in dem betretenen Wege noch ein Schritt weiter gegangen werden: das Publikum müßte unentgeltlichen Zutritt zu den Vorstellungen des Theaters haben. So lange das Geld zu allen Lebensbedürfnissen nöthig ist, so lange ohne Geld dem Menschen nur die Luft und kaum das Wasser verbleibt, könnte die zu treffende Maßregel nur bezwecken, die wirklichen Theateraufführungen, zu denen sich das Publikum versammelt, nicht als Leistungen gegen Bezahlung erscheinen zu lassen, – eine Ansicht von ihnen, die bekanntlich zum allerschmachvollsten Verkennen des Charakters von Kunstvorstellungen führt: — die Sache des Staates, oder mehr noch der betreffenden Gemeinde, müßte es aber sein, aus gesammelten Kräften die Künstler für ihre Leistungen im Ganzen, nicht im Einzelnen zu entschädigen.

Wo die Kräfte hierzu nicht hinreichen, wurde es für jetzt und für immer besser sein, ein Theater, welches nur als industrielle Unternehmung seinen Fortbestand finden könnte, gänzlich eingehen zu lassen, mindestens auf ebenso lange, als das Bedürfniß in der Gemeinde sich nicht kräftig genug erweist, um seiner Befriedigung das nöthige gemeinsame Opfer zu bringen.

Ist dann die menschliche Gesellschaft dereinst so menschlich schön und edel entwickelt, wie wir es allerdings durch die Wirksamkeit unserer Kunst allein nicht erreichen werden, wie wir es aber im Verein mit den unausbleiblich bevorstehenden großen

meindeinstitutionen werden: der Geist, der eine künstlerische Körperschaft zur Erreichung ihres wahren Zweckes verbindet, würde sich in jeder anderen gesellschaftlichen Vereinigung wiedergewinnen lassen, die sich einen bestimmten menschenwürdigen Zweck stellt; denn eben all' unser zukünftiges gesellschaftliches Gebahren soll und kann, wenn wir das Richtige erreichen, nur rein künstlerischer Natur noch sein, wie es allein den edlen Fähigkeiten des Menschen angemessen ist.

So würde uns denn Jesus gezeigt haben, daß wir Menschen alle gleich und Brüder sind; Apollon aber würde diesem großen Bruderbunde das Siegel der Stärke und Schönheit aufgedrückt, er würde den Menschen vom Zweifel an seinem Werthe zum Bewußtsein seiner höchsten göttlichen Macht geführt haben. So laßt uns denn den Altar der Zukunft, im Leben wie in der lebendigen Kunst, den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichten: — Jesus, der für die Menschheit litt, und Apollon, der sie zu ihrer freudenvollen Würde erhob!

Das

Kunſtwerk der Zukunft.

I.

Der Menſch und die Kunſt im Allgemeinen.

1.

Von dem Augenblicke an, wo der Mensch seinen Unterschied von der Natur empfand, somit überhaupt erst seine Entwickelung als Mensch begann, indem er sich von dem Unbewußtsein thierischen Naturlebens losriß, um zu bewußtem Leben überzugehen, — als er sich demnach der Natur gegenüberstellte, und, aus dem hieraus zunächst entspringenden Gefühle seiner Abhängigkeit von ihr, sich das Denken in ihm entwickelte, — von diesem Augenblicke an beginnt der Irrthum als erste Äußerung des Bewußtseins. Der Irrthum ist aber der Vater der Erkenntniß, und die Geschichte der Erzeugung der Erkenntniß aus dem Irrthume ist die Geschichte des menschlichen Geschlechtes von dem Mythus der Urzeit bis auf den heutigen Tag.

Der Mensch irrte von da an, wo er die Ursache der Wirkungen der Natur außerhalb des Wesens der Natur selbst setzte, der sinnlichen Erscheinung einen unsinnlichen, nämlich als menschlich willkürlich vorgestellten Grund unterschob, den unendlichen Zusammenhang ihrer unbewußten, absichtslosen Thätigkeit für absichtliches Gebahren zusammenhangsloser, endlicher Willensäußerungen hielt. In der Lösung dieses Irrthumes besteht die Erkenntniß, und diese ist das Begreifen der Nothwendigkeit in den Erscheinungen, deren Grund uns Willkür däuchte.

Durch diese Erkenntniß wird die Natur sich ihrer selbst bewußt, und zwar im Menschen, der nur durch seine Selbstunterscheidung von der Natur dazu gelangte, die Natur zu erkennen, indem sie ihm so Gegenstand wurde: dieser Unterschied hört aber da wieder auf, wo der Mensch das Wesen der Natur ebenfalls als sein eigenes, für alles wirklich Vorhandene und Lebende, also für das menschliche Dasein nicht minder als für das Dasein der Natur, dieselbe Nothwendigkeit, daher nicht allein den Zusammenhang der natürlichen Erscheinungen unter sich, sondern auch seinen eigenen Zusammenhang mit der Natur erkennt.

Gelangt nun die Natur, durch ihren Zusammenhang mit dem Menschen, im Menschen zu ihrem Bewußtsein, und soll die Bethätigung dieses Bewußtseins das menschliche Leben selbst sein, — gleichsam als die Darstellung, das Bild der Natur, — so erreicht das menschliche Leben selbst sein Verständniß durch die Wissenschaft, welche sich dieses wiederum zum Gegenstande der Erfahrung macht; die Bethätigung des durch die Wissenschaft errungenen Bewußtseins, die Darstellung des durch sie erkannten

Lebens, das Abbild ſeiner Nothwendigkeit und Wahrheit aber iſt — die Kunſt*).

Der Menſch wird nicht eher Das ſein, was er ſein kann und ſein ſoll, als bis ſein Leben der treue Spiegel der Natur, die bewußte Befolgung der einzig wirklichen Nothwendigkeit, der *inneren Naturnothwendigkeit* iſt, nicht die Unterordnung unter eine *äußere*, eingebildete und der Einbildung nur nachgebildete, daher nicht nothwendige, ſondern *willkürliche Macht*. Dann wird aber der Menſch auch wirklich erſt Menſch ſein, während er bis jetzt immer nur noch einem der Religion, der Nationalität oder dem Staate entnommenen Prädikate nach exiſtirt. — Ebenſo wird nun auch die Kunſt nicht eher Das ſein, was ſie ſein kann und ſein ſoll, als bis ſie das treue, bewußtſeinverkündende Abbild des wirklichen Menſchen und des wahrhaften, naturnothwendigen Lebens der Menſchen iſt oder ſein kann, bis ſie alſo nicht mehr von den Irrthümern, Verkehrtheiten und unnatürlichen Entſtellungen unſeres modernen Lebens die Bedingungen ihres Daſeins erborgen muß.

Der wirkliche Menſch wird daher nicht eher vorhanden ſein, als bis die wahre menſchliche Natur, nicht willkürliche Staatsgeſetze ſein Leben geſtalten und ordnen; die wirkliche Kunſt aber

Natur ergeben, und hält er den unwillkürlichen Ausdruck dieser Begriffe in der Religion fest, so werden sie ihm in der Wissenschaft Gegenstand willkürlicher, bewußter Anschauung und Untersuchung.

Der Weg der Wissenschaft ist der vom Irrthum zur Erkenntniß, von der Vorstellung zur Wirklichkeit, von der Religion zur Natur. Der Mensch steht daher im Beginne der Wissenschaft dem Leben so gegenüber, wie beim Anfange des, von der Natur sich unterscheidenden, menschlichen Lebens, er den Erscheinungen der Natur gegenüber stand. Die Willkürlichkeit der menschlichen Anschauungen in ihrer Totalität uimmt die Wissenschaft auf, während neben ihr das Leben selbst in seiner Totalität einer unwillkürlichen, nothwendigen Entwickelung folgt. Die Wissenschaft trägt somit die Sünde des Lebens, und büßt sie an sich durch ihre Selbstvernichtung: sie endet in ihrem reinen Gegensatze, in der Erkenntniß der Natur, in der Anerkennung des Unbewußten, Unwillkürlichen, daher Nothwendigen, Wirklichen, Sinnlichen. Das Wesen der Wissenschaft ist sonach endlich, das des Lebens unendlich, wie der Irrthum endlich, die Wahrheit aber unendlich ist. Wahr und lebendig ist aber nur, was sinnlich ist und den Bedingungen der Sinnlichkeit gehorcht. Die höchste Steigerung des Irrthumes ist der Hochmuth der Wissenschaft in der Verläugnung und Verachtung der Sinnlichkeit; ihr höchster Sieg dagegen der, von ihr selbst herbeigeführte, Untergang dieses Hochmuthes in der Anerkennung der Sinnlichkeit.

Das Ende der Wissenschaft ist das gerechtfertigte Unbewußte, das sich bewußte Leben, die als sinnig erkannte Sinnlichkeit, der Untergang der Willkür in dem Wollen des Nothwendigen. Die Wissenschaft ist daher das Mittel der Erkenntniß, ihr Verfahren ein mittelbares, ihr Zweck ein vermittelnder; wogegen das Leben das Unmittelbare, sich selbst Bestimmende ist. Ist nun die Auflösung der Wissenschaft die Anerkennung des unmittelbaren, sich selbst bedingenden, also des wirklichen Lebens schlechtweg, so gewinnt diese Anerkenntniß ihren aufrichtigsten unmittelbaren Ausdruck in der Kunst, oder vielmehr im **Kunstwerk**.

Wohl verfährt der Künstler zunächst nicht unmittelbar; sein Schaffen ist allerdings ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches: aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Thätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Ver-

Sind wir nicht vielmehr Alle „das Volk“, vom Bettler bis zum Fürſten?

Dieſe Frage muß nach dem entſcheidenden, weltgeſchichtlichen Sinne, der ihr jetzt zu Grunde liegt, alſo beantwortet werden:

Das Volk iſt der Inbegriff aller Derjenigen, welche eine gemeinſchaftliche Noth empfinden. Zu ihm gehören daher alle Diejenigen, welche ihre eigene Noth als eine gemeinſchaftliche erkennen, oder ſie in einer gemeinſchaftlichen begründet finden; ſomit alle Diejenigen, welche die Stillung ihrer Noth nur in der Stillung einer gemeinſamen Noth verhoffen dürfen, und demnach ihre geſammte Lebenskraft auf die Stillung ihrer, als gemeinſam erkannten, Noth verwenden; — denn nur die Noth, welche zum Äußerſten treibt, iſt die wahre Noth; nur dieſe Noth iſt aber die Kraft des wahren Bedürfniſſes; nur ein gemeinſames Bedürfniß iſt aber das wahre Bedürfniß; nur wer ein wahres Bedürfniß empfindet, hat aber ein Recht auf Befriedigung deſſelben; nur die Befriedigung eines wahren Bedürfniſſes iſt Nothwendigkeit, und nur das Volk handelt nach Nothwendigkeit, daher unwiderſtehlich, ſiegreich und

Entbehrung des Nothwendigen von der anderen Seite erzeugt und unterhalten werden kann.

Der Luxus ist ebenso herzlos, unmenschlich, unersättlich und egoistisch, als das Bedürfniß, welches ihn hervorruft, das er aber, bei aller Steigerung und Überbietung seines Wesens nie zu stillen vermag, weil das Bedürfniß eben selbst kein natürliches, deßhalb zu befriedigendes ist, und zwar aus dem Grunde, weil es als ein unwahres, auch keinen wahren, wesenhaften Gegensatz hat, in dem es aufgehen, sich also vernichten, befriedigen könnte. Der wirkliche, sinnliche Hunger hat seinen natürlichen Gegensatz, die Sättigung, in welchem er — durch die Speisung — aufgeht: das unnöthige Bedürfniß, das Bedürfniß nach Luxus, ist aber schon bereits Luxus, Überfluß selbst; der Irrthum in ihm kann daher nie in die Wahrheit aufgehen: es martert, verzehrt, brennt und peinigt stets ungestillt, läßt Geist, Herz und Sinne vergebens schmachten, verschlingt alle Lust, Heiterkeit und Freude des Lebens; verprasst um eines einzigen, und dennoch unerreichbaren Augenblickes der Erlabung willen, die Thätigkeit und Lebenskraft Tausender von Nothleidenden; lebt vom ungestillten Hunger abermals Tausender von Armen, ohne seinen eigenen Hunger nur einen Augenblick sättigen zu können; er hält eine ganze Welt in eisernen Ketten des Despotismus, ohne nur einen Augenblick die goldenen Ketten jenes Tyrannen brechen zu können, der es sich eben selbst ist.

Und dieser Teufel, dieß wahnsinnige Bedürfniß ohne Bedürfniß, dieß Bedürfniß des Bedürfnisses, — dieß Bedürfniß des Luxus, welches der Luxus selbst ist, — regiert die Welt; er ist die Seele dieser Industrie, die den Menschen tödtet, um ihn als Maschine zu verwenden; die Seele unseres Staates, der den Menschen ehrlos erklärt, um ihn als Unterthan wieder zu Gnaden anzunehmen; die Seele unserer deistischen Wissenschaft, welche einem unsinnlichen Gotte, als dem Ausflusse alles geistigen Luxus, den Menschen zur Verzehrung vorwirft; er ist — ach! — die Seele, die Bedingung unserer — Kunst! —

Wer wird nun die Erlösung aus diesem unseligsten Zustande vollbringen? —

Die Noth, — welche der Welt das wahre Bedürfniß empfinden lassen wird, das Bedürfniß, welches seiner Natur nach wirklich aber auch zu befriedigen ist.

Die Noth wird die Hölle des Luxus endigen; ſie wird die zermarterten, bedürfnißloſen Geiſter, die dieſe Hölle in ſich ſchließt, das einfache, ſchlichte Bedürfniß des rein menſchlich ſinnlichen Hungers und Durſtes lehren; gemeinſchaftlich aber wird ſie uns auch hinweiſen zu dem nährenden Brote, zu dem klaren ſüßen Waſſer der Natur; gemeinſam werden wir wirklich genießen, gemeinſam wahre Menſchen ſein. Gemeinſam werden wir aber auch den Bund der heiligen Nothwendigkeit ſchließen, und der Bruderkuß, der dieſen Bund beſiegelt, wird das gemeinſame Kunſtwerk der Zukunft ſein. In ihm wird auch unſer großer Wohlthäter und Erlöſer, der Vertreter der Nothwendigkeit in Fleiſch und Blut, — das Volk, kein Unterſchiedenes, Beſonderes mehr ſein; denn im Kunſtwerk werden wir Eins ſein, — Träger und Weiſer der Nothwendigkeit, Wiſſende des Unbewußten, Wollende des Unwillkürlichen, Zeugen der Natur, — glückliche Menſchen.

4.

Das Volk als die bedingende Kraft für das Kunſtwerk.

Entbehrung des Nothwendigen von der anderen Seite erzeugt und unterhalten werden kann.

Der Luxus ist ebenso herzlos, unmenschlich, unersättlich und egoistisch, als das Bedürfniß, welches ihn hervorruft, das er aber, bei aller Steigerung und Überbietung seines Wesens nie zu stillen vermag, weil das Bedürfniß eben selbst kein natürliches, deßhalb zu befriedigendes ist, und zwar aus dem Grunde, weil es als ein unwahres, auch keinen wahren, wesenhaften Gegensatz hat, in dem es aufgehen, sich also vernichten, befriedigen könnte. Der wirkliche, sinnliche Hunger hat seinen natürlichen Gegensatz, die Sättigung, in welchem er — durch die Speisung — aufgeht: das unnöthige Bedürfniß, das Bedürfniß nach Luxus, ist aber schon bereits Luxus, Überfluß selbst; der Irrthum in ihm kann daher nie in die Wahrheit aufgehen: es martert, verzehrt, brennt und peinigt stets ungestillt, läßt Geist, Herz und Sinne vergebens schmachten, verschlingt alle Lust, Heiterkeit und Freude des Lebens; verprasst um eines einzigen, und dennoch unerreichbaren Augenblickes der Erlabung willen, die Thätigkeit und Lebenskraft Tausender von Nothleidenden; lebt vom ungestillten Hunger abermals Tausender von Armen, ohne seinen eigenen Hunger nur einen Augenblick sättigen zu können; er hält eine ganze Welt in eisernen Ketten des Despotismus, ohne nur einen Augenblick die goldenen Ketten jenes Tyrannen brechen zu können, der es sich eben selbst ist.

Und dieser Teufel, dieß wahnsinnige Bedürfniß ohne Bedürfniß, dieß Bedürfniß des Bedürfnisses, — dieß Bedürfniß des Luxus, welches der Luxus selbst ist, — regiert die Welt; er ist die Seele dieser Industrie, die den Menschen tödtet, um ihn als Maschine zu verwenden; die Seele unseres Staates, der den Menschen ehrlos erklärt, um ihn als Unterthan wieder zu Gnaden anzunehmen; die Seele unserer deistischen Wissenschaft, welche einem unsinnlichen Gotte, als dem Ausflusse alles geistigen Luxus, den Menschen zur Verzehrung vorwirft; er ist — ach! — die Seele, die Bedingung unserer — Kunst! —

Wer wird nun die Erlösung aus diesem unseligsten Zustande vollbringen? —

Die Noth, — welche der Welt das wahre Bedürfniß empfinden lassen wird, das Bedürfniß, welches seiner Natur nach wirklich aber auch zu befriedigen ist.

Dieſelbe Nothwendigkeit iſt die treibende Kraft in der großen Menſchheitsrevolution, dieſelbe Befriedigung wird dieſe Revolution abſchließen.

Jene treibende Kraft, die eigentliche Lebenskraft ſchlechtweg, wie ſie ſich im Lebensbedürfniſſe geltend macht, iſt aber ihrer Natur nach eine unbewußte, unwillkürliche, und eben wo ſie dieß iſt — im Volke —, iſt ſie auch einzig die wahre, entſcheidende. In großem Irrthume ſind daher unſere Volksbelehrer, wenn ſie wähnen, das Volk müſſe erſt wiſſen was es wolle, d. h. in ihrem Sinne wollen ſolle, ehe es auch fähig und berechtigt wäre, überhaupt zu wollen. Aus dieſem Irrthume rühren alle unſeligen Halbheiten, alles Unvermögen, alle ſchmachvolle Schwäche der letzten Weltbewegungen her.

Das wirklich Gewußte iſt nichts anderes als das, durch das Denken zum erfaßten, dargeſtellten Gegenſtande gewordene, wirklich und ſinnlich Vorhandene; das Denken iſt ſo lange willkürlich, als es das ſinnlich Gegenwärtige und das den Sinnen entrückte Abweſende oder Vergangene nicht mit der unbedingteſten Anerkennung ſeines nothwendigen Zuſammenhanges ſich vorzuſtellen vermag; denn das Bewußtſein dieſer Vorſtellung iſt eben das vernünftige Wiſſen. Je wahrhafter aber das Wiſſen

dürfnisse, — wenigstens nicht zu dem Bedürfnisse, dessen Ende jene Befriedigung war.

Nicht Ihr Intelligenten seid daher erfinderisch, sondern das Volk, weil es die Noth zur Erfindung treibt: alle großen Erfindungen sind die Thaten des Volkes, wogegen die Erfindungen der Intelligenz nur die Ausbeutungen, Ableitungen, ja Zersplitterungen, Verstümmelungen der großen Volkserfindungen sind. Nicht Ihr habt die Sprache erfunden, sondern das Volk; Ihr habt ihre sinnliche Schönheit nur verderben, ihre Kraft nur brechen, ihr inniges Verständniß nur verlieren, das Verlorene mühselig nur wieder erforschen können. Nicht Ihr seid die Erfinder der Religion, sondern das Volk; Ihr habt nur ihren innigen Ausdruck entstellen, den in ihr liegenden Himmel zur Hölle, die in ihr sich kundgebende Wahrheit zur Lüge machen können. Nicht Ihr seid die Erfinder des Staates, sondern das Volk; Ihr habt ihn nur aus der natürlichen Verbindung Gleichbedürftiger zum unnatürlichen Zusammenzwang Ungleichbedürftiger, aus einem wohlthätigen Schutzvertrage Aller zu einem übelthätigen Schutzmittel der Bevorrechteten, aus einem weichen, nachgiebigen Gewande am bewegungsfreudigen Leibe der Menschheit zu einem starren, nur ausgestopften Eisenpanzer, der Zierde einer historischen Rüstkammer gemacht. Nicht Ihr gebt dem Volke zu leben, sondern es giebt Euch; nicht Ihr gebt dem Volke zu denken, sondern es giebt Euch; nicht Ihr sollt daher das Volk lehren wollen, sondern Ihr sollt Euch vom Volke lehren lassen: und an Euch wende ich mich somit, nicht an das Volk, — denn dem sind nur wenige Worte zu sagen, und selbst der Zuruf: „Thu' wie du mußt!“ ist ihm überflüssig, weil es von selbst thut, wie es muß; sondern ich wende mich im Sinne des Volkes — nothwendig aber in Eurer Ausdrucksweise — an Euch, Ihr Intelligenten und Klugen, um Euch mit aller Gutherzigkeit des Volkes die Erlösung aus Eurer egoistischen Verzauberung an dem klaren Quell der Natur, in der liebevollen Umarmung des Volkes — da, wo ich sie fand, wo sie mir als Künstler ward, wo ich, nach langem Kampfe zwischen Hoffnung aus Innen und Verzweiflung nach Außen, den kühnsten, zuversichtlichsten Glauben an die Zukunft gewann, — ebenfalls anzubieten.

Das Volk also wird die Erlösung vollbringen, indem es sich genügt und zugleich seine eigenen Feinde erlöst. Sein Ver-

fahren wird das Unwillkürliche der Natur sein: mit der Nothwendigkeit elementarischen Waltens wird es den Zusammenhang zerreißen, der einzig die Bedingungen der Herrschaft der Unnatur ausmacht. So lange diese Bedingungen bestehen, so lange sie ihren Lebenssaft aus der vergeudeten Kraft des Volkes saugen, so lange sie — selbst zeugungsunfähig — die Zeugungsfähigkeit des Volkes nutzlos in ihrem egoistischen Bestehen aufzehren, — so lange ist auch alles Deuten, Schaffen, Ändern, Bessern, Reformiren*) in diesen Zuständen nur willkürlich, zweck- und fruchtlos. Das Volk braucht aber nur das durch die That zu verneinen, was in der That nichts — nämlich unnöthig, überflussig, nichtig ist; es braucht dabei nur zu wissen, was es nicht will, und dieses lehrt ihn sein unwillkürlicher Lebenstrieb; es braucht dieses Nichtgewollte durch die Kraft seiner Noth nur zu einem Nichtseienden zu machen, das Vernichtungswerthe zu vernichten, so steht das Etwas der enträthselten Zukunft auch schon von selbst da.

Sind die Bedingungen aufgehoben, dem die Überflüssigen gestatten vom Marke des Nothwendigen zu zehren, so stehen von selbst die Bedingungen da, welche das Nothwendige, das Wahre, das Unvergängliche in das Leben rufen: sind die Bedingungen

vollendetste Befriedigung des edelsten und wahrsten Bedürfnisses des vollkommenen Menschen, d. h. des Menschen, der das ist, was er seinem Wesen nach sein kann und deßhalb sein soll und wird.

5.

Die kunstwidrige Gestaltung des Lebens der Gegenwart unter der Herrschaft der Abstraktion und der Mode.

Das Erste, der Anfang und Grund alles Vorhandenen und Denkbaren, ist das wirkliche sinnliche Sein. Das Innewerden seines Lebensbedürfnisses als des gemeinsamen Lebensbedürfnisses seiner Gattung, im Unterschiede von der Natur und der in ihr enthaltenen, vom Menschen unterschiedenen, Gattungen lebendiger Wesen, — ist der Anfang und Grund des menschlichen Denkens. Das Denken ist demnach die Fähigkeit des Menschen, das Wirkliche und Sinnliche nach seinen Außerungen nicht nur zu empfinden, sondern nach seiner Wesenheit zu unterscheiden, endlich in seinem Zusammenhange zu erfassen und sich darzustellen. Der Begriff von einer Sache ist das im Denken dargestellte Bild seines wirklichen Wesens: die Darstellung der Bilder aller erkenntlichen Wesenheiten in einem Gesammtbilde, in welchem das Denken sich die im Begriff dargestellte Wesenheit aller Realitäten nach ihrem Zusammenhange vergegenständlicht, ist das Werk der höchsten Thätigkeit der menschlichen Seele, des Geistes. Muß in diesem Gesammtbilde der Mensch das Bild, den Begriff, auch seines eigenen Wesens mit eingeschlossen haben, ja, — ist dieses vergegenständlichte eigene Wesen überhaupt die künstlerisch darstellende Kraft in dem ganzen Gedankenkunstwerke, so rührt diese Kraft und die durch sie dargestellte Totalität aller Realitäten, doch nur von dem realen, sinnlichen Menschen, ihrem letzten Grunde nach also aus seinem Lebensbedürfnisse, und endlich aus der Bedingung, welche dieses Lebensbedürfniß hervorruft, dem realen, sinnlichen Dasein der Natur, her. Wo im Denken diese verbindende Kette aber fahren gelassen wird, wo es, nach doppelter und dreifacher Selbstvergegenständlichung sich selbst endlich als seinen Grund erfassen, wo sich der Geist nicht

als letzte und bedingteſte, ſondern als erſte und unbedingteſte Thätigkeit, daher als Grund und Urſache der Natur begreifen will, — da iſt auch das Band der Nothwendigkeit aufgehoben, und die Willkür raſ't ſchrankenlos, — unbegrenzt, frei, wie unſere Metaphyſiker wähnen, — durch die Werkſtätte der Gedanken, ergießt ſich als Strom des Wahnſinns in die Welt der Wirklichkeit.

Hat der Geiſt die Natur erſchaffen, hat der Gedanke das Wirkliche gemacht, iſt der Philoſoph eher als der Menſch, ſo iſt Natur, Wirklichkeit und Menſch auch nicht mehr nothwendig, ihr Daſein, als überflüſſig, ſogar ſchädlich; das Überflüſſigſte aber iſt das Unvollkommene *nach dem Vorhandenſein des Vollkommenen*. Natur, Wirklichkeit und Menſchen erhielten demnach nur dann einen Sinn, eine Berechtigung ihres Vorhandenſeins, — wenn der *Geiſt*, — der unbedingte, einzig ſich ſelbſt Grund und Urſache, daher auch Geſetz ſeiende Geiſt, — nach ſeinem abſoluten, ſouverainen Gutdünken ſie verwendet. Iſt der Geiſt *an ſich* die Nothwendigkeit, ſo iſt das Leben das Willkürliche, ein phantaſtiſches Maskenſpiel, ein müſſiger Zeitvertreib, eine frivole Laune, ein „car tel est notre plaisir“ des Geiſtes; ſo iſt alle rein menſchliche Tugend, vor Allem die Liebe,

unerhörteste, wahnsinnigste Tyrannei, die je aus der Verkehrtheit des menschlichen Wesens hervorgegangen ist: sie fordert von der Natur absoluten Gehorsam; sie gebietet dem wirklichen Bedürfnisse vollkommenste Selbstverläugnung zu Gunsten eines eingebildeten; sie zwingt den natürlichen Schönheitssinn des Menschen zur Anbetung des Häßlichen; sie tödtet seine Gesundheit, um ihm Gefallen an der Krankheit beizubringen; sie zerbricht seine Stärke und Kraft, um ihn an seiner Schwäche Behagen finden zu lassen. Wo die lächerlichste Mode herrscht, da muß die Natur als das Lächerlichste anerkannt werden; wo die verbrecherischeste Unnatur herrscht, da muß die Äußerung der Natur als das höchste Verbrechen erscheinen; wo die Verrücktheit die Stelle der Wahrheit einnimmt, da muß die Wahrheit als Verrückte eingesperrt werden.

Das Wesen der Mode ist die absoluteste Einförmigkeit, wie ihr Gott ein egoistischer, geschlechtsloser, zeugungsunfähiger ist; ihre Thätigkeit ist daher willkürliche Veränderung, unnöthiger Wechsel, unruhiges, verwirrtes Streben nach Gegensatz zu ihrem Wesen, eben dem der absoluten Einförmigkeit. Ihre Macht ist die Macht der Gewohnheit. Die Gewohnheit aber ist der unüberwindliche Despot aller Schwachen, Feigen, in Wahrheit Bedürfnißlosen. Die Gewohnheit ist der Kommunismus des Egoismus, das erhaltungszähe Band gemeinschaftlichen, nothlosen Eigennutzes; ihre künstliche Lebensregung ist eben die der Mode.

Die Mode ist daher nicht künstlerische Erzeugung aus sich, sondern nur künstliche Ableitung aus ihrem Gegensatze, der Natur, von der sie sich im Grunde doch einzig ernähren muß, wie der Luxus der vornehmen Klassen sich wiederum nur aus dem Drange nach Befriedigung natürlicher Lebensbedürfnisse der niederen, arbeitenden Klassen ernährt. Auch die Willkür der Mode kann daher nur aus der wirklichen Natur schaffen: alle ihre Gestaltungen, Schnörkel und Zierrathen haben endlich doch nur in der Natur ihr Urbild; sie kann, wie all' unser abstraktes Denken in seinen weitesten Abirrungen, schließlich doch nichts Anderes erdenken und erfinden, als was seinem ursprünglichen Wesen nach in der Natur und im Menschen sinnlich und förmlich vorhanden ist. Aber ihr Verfahren ist ein hochmüthiges, von der Natur willkürlich sich lostrennendes: sie ordnet und befiehlt da, wo

Alles in Wahrheit ſich nur unterzuordnen und zu gehorchen hat. Somit kann ſie in ihren Bildungen nur die Natur entſtellen, nicht aber darſtellen; ſie kann nur ableiten, nicht aber erfinden, denn Erfinden iſt in Wahrheit nichts anderes als Auffinden, nämlich Auffinden, Erkennen der Natur.

Das Erfinden der Mode iſt daher ein mechaniſches. Das Mechaniſche unterſcheidet ſich vom Künſtleriſchen aber dadurch, daß es von Ableitung zu Ableitung, von Mittel zu Mittel geht, um endlich doch immer wieder nur ein Mittel, die Maſchine, hervorzubringen; wogegen das Künſtleriſche gerade den entgegengeſetzten Weg einſchlägt, Mittel auf Mittel hinter ſich wirft, von Ableitung auf Ableitung abſieht, um endlich beim Quell aller Ableitung, alles Mittels, der Natur, mit verſtändnißvoller Befriedigung ſeines Bedürfniſſes anzukommen.

So iſt denn die Maſchine der kalte, herzloſe Wohlthäter der luxusbedurftigen Menſchheit. Durch die Maſchine hat dieſe endlich aber auch noch den menſchlichen Verſtand ſich unterthänig gemacht; denn vom künſtleriſchen Streben, vom künſtleriſchen Auffinden abgelenkt, verläugnet, verunehrt, verzehrt er ſich endlich im mechaniſchen Raffiniren, im Einswerden mit der Maſchine, ſtatt im Einswerden mit der Natur im Kunſtwerke.

Form zu gewinnen: wo das Leben von der Mode gestaltet wird, kann die Kunst nicht aus ihm gestalten. Der von der Nothwendigkeit des Natürlichen irrthümlich sich lostrennende Geist übt willkürlich, und im sogenannten gemeinen Leben selbst unwillkürlich, seinen entstellenden Einfluß auf Stoff und Form des Lebens in einer Weise aus, daß der in seiner Lostrennung endlich unselige, nach wirklicher gesunder Nahrung aus der Natur, nach seiner Wiedervereinigung mit ihr verlangende Geist den Stoff und die Form für seine Befriedigung im wirklichen gegenwärtigen Leben nicht mehr zu finden weiß. Drängt es ihn, im Streben nach Erlösung, zur rückhaltslosen Anerkennung der Natur, kann er sich mit dieser nur in ihrer getreuesten Darstellung, in der sinnlich gegenwärtigen That des Kunstwerkes versöhnen, so ersieht er, daß diese Versöhnung nicht durch Anerkennung und Darstellung der sinnlichen Gegenwart, nämlich dieses durch die Mode eben entstellten Lebens, zu gewinnen ist. Unwillkürlich muß er deßhalb in seinem künstlerischen Erlösungsdrange willkürlich verfahren; er muß die Natur, die im gesunden Leben sich ihm ganz von selbst darbieten würde, da aufsuchen, wo er sie in minderer, endlich in mindester Entstellung zu gewahren vermag. Überall und zu jeder Zeit hat jedoch der Mensch der Natur das Gewand — wenn nicht der Mode — doch der Sitte umgeworfen; die natürlichste, einfachste, edelste und schönste Sitte ist allerdings die mindeste Entstellung der Natur, sie ist vielmehr das ihr entsprechendste menschliche Kleid: die Nachahmung, Darstellung dieser Sitte, — ohne welche der moderne Künstler von nirgends her wiederum die Natur darzustellen vermag, — ist dem heutigen Leben gegenüber aber dennoch ebenfalls ein willkürliches, von der Absicht unerlösbar beherrschtes Verfahren, und was so im redlichsten Streben nach Natur geschaffen und gestaltet wurde, erscheint, sobald es vor das öffentliche Leben der Gegenwart tritt, entweder unverständlich, oder gar wieder als eine erfundene neue Mode.

In Wahrheit haben wir auf diese Weise dem Streben nach Natur innerhalb des modernen Lebens und im Gegensatze zu ihm nur die Manier und den häufigen, unruhigen Wechsel derselben zu verdanken. An der Manier hat sich aber unwillkürlich wieder das Wesen der Mode offenbart; ohne nothwendigen Zusammenhang mit dem Leben, tritt sie, ebenso willkürlich maß-

gebend in die Kunst, wie die Mode in das Leben, verschmilzt sich mit der Mode, und beherrscht, mit einer der ihrigen gleichen Macht, jedwede Kunstrichtung. Neben ihrem Ernste zeigt sie sich — mit fast nicht minderer Nothwendigkeit — auch in vollster Lächerlichkeit; und neben Antike, Renaissance und Mittelalter bemächtigen Rokkoko, Sitte und Gewand wilder Stämme in neu entdeckten Ländern, wie die Urmode der Chinesen und Japanesen, sich als „Manieren" zeitweise, und mehr oder weniger, aller unserer Kunstarten; ja, der religiös indifferentesten vornehmen Theaterwelt wird der Fanatismus religiöser Sekten, der luxuriösen Unnatur unserer Modewelt die Naivetät schwäbischer Dorfbauern, den feistgemästeten Göttern unserer Industrie die Noth des hungernden Proletariers, mit keinen anderen Wirkungen als denen unzureichender Stimulanz, von der leichtwechselnden Tagesmanier vorgeführt.

Hier sieht denn der Geist, in seinem künstlerischen Streben nach Wiedervereinigung mit der Natur im Kunstwerke, sich zu der einzigen Hoffnung auf die Zukunft hingewiesen, oder zur traurigen Kraftübung der Resignation gedrängt. Er begreift, daß er seine Erlösung nur im sinnlich gegenwärtigen Kunstwerke, daher also nur in einer wahrhaft kunstbedürftigen, d. h. kunstbedingenden, aus eigener Naturwahrheit und Schönheit kunstzeugenden, Gegenwart zu gewinnen hat, und hofft daher auf die Zukunft, d. h. er glaubt an die Macht der Nothwendigkeit, der das Werk der Zukunft vorbehalten ist. Der Gegenwart gegenüber aber verzichtet er auf das Erscheinen des Kunstwerkes an

und der Menschheit der Zukunft sich Befriedigung zu gewähren, so gut der Einsame es kann.

6.

Maßstab für das Kunstwerk der Zukunft.

Nicht kann der einsame, nach seiner Erlösung in der Natur künstlerisch strebende Geist das Kunstwerk der Zukunft schaffen; nur der gemeinsame, durch das Leben befriedigte, vermag dieß. Aber er kann es sich vorstellen, und daß diese Vorstellung nicht nur ein Wähnen werde, davor bewahrt ihn eben die Eigenschaft seines Strebens, des Strebens nach der Natur. Der nach der Natur sich zurücksehnende, und deßhalb in der modernen Gegenwart unbefriedigte Geist, findet nicht nur in der Totalität der Natur, sondern namentlich auch in der geschichtlich vor ihm dargelegten menschlichen Natur, die Bilder, durch deren Anschauung er sich mit dem Leben im Allgemeinen zu versöhnen vermag. Für alles Zukünftige erkennt er in dieser Natur ein in engeren Gränzen bereits dargestelltes Bild: diese Gränzen zum weitesten Umfange sich ausgedehnt zu denken, liegt in der Vorstellungsfähigkeit seines naturdürftigen Triebes.

Zwei Hauptmomente der Entwickelung der Menschheit liegen in der Geschichte deutlich vor: der geschlechtlich nationale und der unnationale universelle. Sehen wir jetzt in der Zukunft der Vollendung dieses zweiten Entwickelungsganges entgegen, so haben wir in der Vergangenheit den vollendeten Abschluß jenes ersteren deutlich erkennbar vor Augen. Bis zu welcher Höhe der Mensch, — so weit er sich nach geschlechtlicher Abkunft, nach Sprachgemeinschaft, nach Gleichartigkeit des Klima's und der natürlichen Beschaffenheit einer gemeinschaftlichen Heimath, dem Einflusse der Natur unbewußt überließ, — unter diesem fast unmittelbar bildenden Einflusse sich zu entwickeln vermochte, haben wir wahrlich nur mit freudigstem Entzücken anzuerkennen vollen Grund. In der natürlichen Sitte aller Völker, so weit sie den normalen Menschen in sich begreifen, selbst der als rohest verschrieenen, lernen wir die Wahrheit der menschlichen Natur erst nach ihrem vollen Adel, ihrer wirklichen Schönheit, erkennen. Nicht eine wahre Tugend hat irgend welche Religion

gebend in die Kunst, wie die Mode in das Leben, verschmilzt sich mit der Mode, und beherrscht, mit einer der ihrigen gleichen Macht, jedwede Kunstrichtung. Neben ihrem Ernste zeigt sie sich — mit fast nicht minderer Nothwendigkeit — auch in vollster Lächerlichkeit; und neben Antike, Renaissance und Mittelalter bemächtigen Rokoko, Sitte und Gewand wilder Stämme in neuentdeckten Ländern, wie die Urmode der Chinesen und Japanesen, sich als „Manieren" zeitweise, und mehr oder weniger, aller unserer Kunstarten: ja, der religiös indifferentesten vornehmen Theaterwelt wird der Fanatismus religiöser Sekten, der luxuriösen Unnatur unserer Modewelt die Naivetät schwäbischer Dorfbauern, den seitgemästeten Göttern unserer Industrie die Noth des hungernden Proletariers, mit keinen anderen Wirkungen als denen unzureichender Stimulanz, von der leichtwechselnden Tagesmanier vorgeführt.

Hier sieht denn der Geist, in seinem künstlerischen Streben nach Wiedervereinigung mit der Natur im Kunstwerke, sich zu der einzigen Hoffnung auf die Zukunft hingewiesen, oder zur traurigen Kraftübung der Resignation gedrängt. Er begreift, daß er seine Erlösung nur im sinnlich gegenwärtigen Kunstwerke, daher also nur in einer wahrhaft kunstbedürftigen, d. h. kunstbedingenden, aus eigener Naturwahrheit und Schönheit kunstzeugenden, Gegenwart zu gewinnen hat, und hofft daher auf die Zukunft, d. h. er glaubt an die Macht der Nothwendigkeit, der das Werk der Zukunft vorbehalten ist. Der Gegenwart gegenüber aber verzichtet er auf das Erscheinen des Kunstwerkes an der Oberfläche der Gegenwart, der Öffentlichkeit, folglich auf die Öffentlichkeit selbst, soweit sie der Mode gehört. Das große Gesammtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesammtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, — dieses große Gesammtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft. Der Trieb, der sich als einen nur in der Gemeinsamkeit zu befriedigenden erkennt, entsagt der modernen Gemeinsamkeit, diesem Zusammenhange willkürlicher Eigensucht, um in einsamer Gemeinsamkeit mit sich

und der Menschheit der Zukunft sich Befriedigung zu gewähren, so gut der Einsame es kann.

6.

Maßstab für das Kunstwerk der Zukunft.

Nicht kann der einsame, nach seiner Erlösung in der Natur künstlerisch strebende Geist das Kunstwerk der Zukunft schaffen; nur der gemeinsame, durch das Leben befriedigte, vermag dieß. Aber er kann es sich vorstellen, und daß diese Vorstellung nicht nur ein Wähnen werde, davor bewahrt ihn eben die Eigenschaft seines Strebens, des Strebens nach der Natur. Der nach der Natur sich zurücksehnende, und deßhalb in der modernen Gegenwart unbefriedigte Geist, findet nicht nur in der Totalität der Natur, sondern namentlich auch in der geschichtlich vor ihm dargelegten menschlichen Natur, die Bilder, durch deren Anschauung er sich mit dem Leben im Allgemeinen zu versöhnen vermag. Für alles Zukünftige erkennt er in dieser Natur ein in engeren Gränzen bereits dargestelltes Bild: diese Gränzen zum weitesten Umfange sich ausgedehnt zu denken, liegt in der Vorstellungsfähigkeit seines naturdürstigen Triebes.

Zwei Hauptmomente der Entwickelung der Menschheit liegen in der Geschichte deutlich vor: der geschlechtlich nationale und der unnationale universelle. Sehen wir jetzt in der Zukunft der Vollendung dieses zweiten Entwickelungsganges entgegen, so haben wir in der Vergangenheit den vollendeten Abschluß jenes ersteren deutlich erkennbar vor Augen. Bis zu welcher Höhe der Mensch, — so weit er sich nach geschlechtlicher Abkunft, nach Sprachgemeinschaft, nach Gleichartigkeit des Klima's und der natürlichen Beschaffenheit einer gemeinschaftlichen Heimath, dem Einflusse der Natur unbewußt überließ, — unter diesem fast unmittelbar bildenden Einflusse sich zu entwickeln vermochte, haben wir wahrlich nur mit freudigstem Entzücken anzuerkennen vollen Grund. In der natürlichen Sitte aller Völker, so weit sie den normalen Menschen in sich begreifen, selbst der als rohest verschrieenen, lernen wir die Wahrheit der menschlichen Natur erst nach ihrem vollen Adel, ihrer wirklichen Schönheit, erkennen. Nicht eine wahre Tugend hat irgend welche Religion

als göttliches Gebot in sich aufgenommen, die nicht in dieser natürlichen Sitte von selbst inbegriffen gewesen wäre; nicht einen wirklich menschlichen Rechtsbegriff hat der spätere civilisirte Staat — nur leider bis zur vollkommenen Entstellung! — entwickelt, der in ihr nicht bereits seinen sicheren Ausdruck erhalten; nicht eine wahrhaft gemeinnützige Erfindung hat die spätere Kultur — mit hochmüthigem Undanke! — sich zu eigen gemacht, die sie nicht aus dem Werke des natürlichen Verstandes der Pfleger jener Sitte abgeleitet hätte.

Daß die Kunst aber nicht ein künstliches Produkt, — daß das Bedürfniß der Kunst nicht ein willkürlich hervorgebrachtes, sondern ein dem natürlichen, wirklichen und unentstellten Menschen ureigenes ist, — wer beweist dieß schlagender, als eben jene Völker? Ja, woraus könnte unser Geist überhaupt den Beweis für ihre Nothwendigkeit führen, wenn nicht aus der Wahrnehmung dieses Kunsttriebes und der ihm entsprossenen herrlichen Früchte bei jenen natürlich entwickelten Völkern, bei dem Volke überhaupt? Vor welcher Erscheinung stehen wir aber mit demüthigenderer Empfindung von der Unfähigkeit unserer frivolen Kultur, als vor der Kunst der Hellenen? Auf sie, auf diese Kunst der Lieblinge der alliebenden Natur, der schönsten Menschen, die uns die zeugungsfrohe Mutter bis in die nebelgrauesten Tage heutiger modischer Kultur als ein unläugbares, siegreiches Zeugniß von dem, was sie zu leisten vermag, vorhält, — auf die herrliche griechische Kunst blicken wir hin, um aus ihrem innigen Verständnisse zu entnehmen, wie das Kunstwerk der Zukunft beschaffen sein müsse! Die Natur hat Alles gethan, was sie konnte, sie hat den Hellenen gezeugt, an ihren Brüsten genährt, durch ihre Mutterweisheit ihn gebildet: sie stellt ihn uns hin mit Mutterstolz und ruft uns Menschen allen aus Mutterliebe nun zu: „Das that ich für Euch, nun thut Ihr aus Liebe zu Euch, was Ihr könnt!“

So haben wir denn die hellenische Kunst zur menschlichen Kunst überhaupt zu machen: die Bedingungen, unter denen sie eben nur hellenische, nicht allmenschliche Kunst war, von ihr zu lösen: das Gewand der Religion, in welchem sie einzig eine gemeinsam hellenische Kunst war, und nach dessen Abnahme sie als egoistische, einzelne Kunstgattung, nicht mehr dem Bedürfnisse der Allgemeinheit sondern nur dem des Luxus

— wenn auch eines schönen! — entsprechen konnte, — dieß Gewand der speziell hellenischen Religion haben wir zu dem Bande der Religion der Zukunft, der der Allgemeinsamkeit, zu erweitern, um eine gerechte Vorstellung vom Kunstwerke der Zukunft schon jetzt uns machen zu können. Aber eben dieses Band, diese Religion der Zukunft, vermögen wir Unseligen nicht zu knüpfen, weil wir, so viele wir derer auch sein mögen, die den Drang nach dem Kunstwerke der Zukunft in sich fühlen, doch nur Einzelne, Einsame sind. Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion; — Religionen aber erfindet nicht der Künstler, die entstehen nur aus dem Volke. —

Genügen wir uns also dadurch, daß wir für jetzt — ohne alle egoistische Eitelkeit, ohne Befriedigung in irgend welcher eigensüchtigen Illusion suchen zu wollen, redlich und mit liebevoller Hingebung an die Hoffnung für das Kunstwerk der Zukunft, — zunächst das Wesen der Kunstarten prüfen, die heute in ihrer Zersplitterung das allgemeine Kunstwesen der Gegenwart ausmachen; stärken wir unseren Blick zu dieser Prüfung an der Kunst der Hellenen, und führen wir dann kühn und gläubig den Schluß auf das große, allgemeinsame Kunstwerk der Zukunft!

II.

Der künstlerische Mensch und die von ihm unmittelbar abgeleitete Kunst.

1.

Der Mensch als sein eigener künstlerischer Gegenstand und Stoff.

Der Mensch ist ein äußerer und innerer. Die Sinne, denen er sich als künstlerischer Gegenstand darstellt, sind das Auge und das Ohr: dem Auge stellt sich der äußere, dem Ohre der innere Mensch dar.

Das Auge erfaßt die leibliche Gestalt des Menschen, vergleicht sie der Umgebung und unterscheidet sie von ihr. Der

leibliche Menſch und die unwillkürlichen Äußerungen ſeiner, durch äußere Berührung empfangenen, Eindrücke in ſinnlichem Schmerz oder ſinnlicher Wohlempfindung, ſtellen ſich dem Auge unmittelbar dar; mittelbar theilt er ihm aber auch die Empfindungen des, dem Auge unmittelbar nicht erkennbaren, inneren Menſchen mit, durch Miene und Gebärde; namentlich aber wiederum durch den Ausdruck des Auges ſelbſt, welches dem anſchauenden Auge unmittelbar begegnet, vermag er dieſem nicht nur die Gefühle des Herzens, ſondern ſelbſt die charakteriſtiſche Thätigkeit des Verſtandes mitzutheilen, und je beſtimmter ſchon der äußere Menſch den inneren auszudrücken vermag, deſto höher giebt er ſich als ein künſtleriſcher kund.

Unmittelbar theilt ſich aber der innere Menſch dem Ohre mit, und zwar durch den Ton ſeiner Stimme. Der Ton iſt der unmittelbare Ausdruck des Gefühls, wie es ſeinen phyſiſchen Sitz im Herzen, dem Punkte des Ausganges und der Rückkehr der Blutbewegung, hat. Durch den Sinn des Gehöres dringt der Ton aus dem Herzensgefühle wiederum zum Herzensgefühle: Schmerz und Freude des Gefühlsmenſchen theilen ſich durch den mannigfaltigen Ausdruck des Tones der Stimme wiederum dem Gefühlsmenſchen unmittelbar mit, und wo die Ausdrucks- und

bare Eigenschaft des Tones; es verweilte daher bei ihm, als dem an und für sich schon befriedigenden, sinnlich wohlgefälligen Ausdrucke: in der Quantität seiner Ausdehnung vermochte es sogar seine eigene Qualität in ihrer Allgemeinheit bezeichnend auszusprechen. Das bestimmte Bedürfniß, das sich in der Sprache verständlich zu machen sucht, ist entschiedener, drängender; es verweilt nicht im Behagen an seinem sinnlichen Ausdrucke, denn es hat das ihm gegenständliche Gefühl in seiner Unterschiedenheit von einem allgemeinen Gefühle darzustellen, daher zu schildern, zu beschreiben, was der Ton als Ausdruck des allgemeinen Gefühles unmittelbar gab. Der Sprechende hat deßhalb von verwandten, aber ebenfalls unterschiedenen Gegenständen Bilder zu entnehmen und sie zusammenzustellen. Zu diesem vermittelten, komplizirten Verfahren hat er sich an und für sich auszubreiten; unter dem Hauptdrange nach Verständigung beschleunigt er aber dieß Verfahren durch möglichst kürzestes Verweilen beim Tone, durch völliges Außerachtlassen seiner allgemeinen Ausdrucksfähigkeit. Durch diese nothwendige Entsagung, durch dieses Aufgeben des Wohlgefallens am sinnlichen Elemente des eigenen Ausdruckes — mindestens des Grades von Wohlgefallen, wie der Leibesmensch und Gefühlsmensch ihn an ihrer Ausdrucksweise zu finden vermögen, — wird der Verstandesmensch aber auch fähig, vermöge seines Organes der Sprache den sicheren Ausdruck zu geben, an welchem jene stufenweise ihre Schranken fanden. Sein Vermögen ist unbegränzt: er sammelt und scheidet das Allgemeine, trennt und verbindet nach Bedürfniß und Gutdünken die Bilder, die alle Sinne ihm von der Außenwelt zuführen; verknüpft und löst das Besondere und Allgemeine je nach Ermessen, um seinem Verlangen nach sicherem, verständlichem Ausdrucke seines Gefühles, seiner Anschauung, seines Willens zu genügen. Nur da findet er jedoch wiederum seine Schranke, wo er in der Erregtheit seines Gefühles, in der Lebendigkeit der Freude oder in der Heftigkeit des Schmerzes, — also da, wo das Besondere, Willkürliche vor der Allgemeinheit und Unwillkürlichkeit des ihn beherrschenden Gefühles an sich zurücktritt, wo er aus dem Egoismus seiner bedingten, persönlichen Empfindung sich in der Gemeinsamkeit der großen, allumfassenden Empfindung, somit der unbedingten Wahrheit des Gefühles und der Empfindung überhaupt wiederfindet, — wenn er also da, wo

er der Nothwendigkeit, ſei es des Schmerzes oder der Freude, ſeinen individuellen Eigenwillen unterzuordnen, demnach nicht zu gebieten, ſondern zu gehorchen hat, - nach dem einzig entſprechenden unmittelbaren Ausdrucke ſeines unendlich geſteigerten Gefuhles verlangt. Hier muß er wieder nach dem allgemeinen Ausdrucke greifen, und gerade in der Stufenreihe, in der er zu ſeinem beſonderen Standpunkte gelangte, hat er zurückzuſchreiten, bei dem Gefuhlsmenſchen den ſinnlichen Ton des Gefühles, bei dem Leibesmenſchen die ſinnliche Gebärde des Leibes zu entlehnen; denn wo es den unmittelbarſten und doch ſicherſten Ausdruck des Höchſten, Wahrſten, dem Menſchen überhaupt Ausdrückbaren gilt, da muß eben auch der ganze, vollkommene Menſch beiſammen ſein, und dieß iſt der mit dem Leibes- und Herzensmenſchen in innigſter, durchdringendſter Liebe vereinigte Verſtandesmenſch, — keiner aber für ſich allein. —

Der Fortſchritt des äußeren Leibesmenſchen, durch den Gefühlsmenſchen zum Verſtandesmenſchen, iſt der einer immer vermehrten Vermittelung. der Verſtandesmenſch iſt, wie ſein Ausdrucksorgan, die Sprache, der allervermittelſte und abhängigſte; denn alle unter ihm liegenden Qualitäten müſſen normal entwickelt ſein, ehe die Bedingungen ſeiner normalen Qualität

sich sein Hochmuth. Er kann nur noch das Allgemeinsame, Wahre, Unbedingte wollen; sein eigenes Aufgehen nicht in der Liebe zu diesem oder jenem Gegenstande, sondern in der Liebe überhaupt: somit wird der Egoist Kommunist, der Eine Alle, der Mensch Gott, die Kunstart Kunst.

2.

Die drei reinmenschlichen Künstarten in ihrem ursprünglichen Vereine.

Jene drei künstlerischen Hauptfähigkeiten des ganzen Menschen haben sich zum dreieinigen Ausdrucke menschlicher Kunst unmittelbar und von selbst ausgebildet, und zwar im ursprünglichen, urentstandenen Kunstwerke der Lyrik, sowie in dessen späterer bewußtvoller, höchster Vollendung, dem Drama.

Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst heißen die drei urgeborenen Schwestern, die wir sogleich da ihren Reigen schlingen sehen, wo die Bedingungen für die Erscheinung der Kunst überhaupt entstanden waren. Sie sind ihrem Wesen nach untrennbar ohne Auflösung des Reigens der Kunst; denn in diesem Reigen, der die Bewegung der Kunst selbst ist, sind sie durch schönste Neigung und Liebe sinnlich und geistig so wundervoll fest und lebenbedingend in einander verschlungen, daß jede einzelne, aus dem Reigen losgelöst, leben- und bewegungslos nur ein künstlich angehauchtes, erborgtes Leben noch fortführen kann, nicht, wie im Dreiverein, selige Gesetze gebend, sondern zwangvolle Regeln für mechanische Bewegung empfangend.

Beim Anschauen dieses entzückenden Reigens der ächtesten, adeligsten Musen des künstlerischen Menschen, gewahren wir jetzt die drei, eine mit der anderen liebevoll Arm in Arm bis an den Nacken verschlungen; dann bald diese bald jene einzelne, wie um den anderen ihre schöne Gestalt in voller Selbständigkeit zu zeigen, sich aus der Verschlingung lösend, nur noch mit der äußersten Handspitze die Hände der anderen berührend; jetzt die eine, vom Hinblick auf die Doppelgestalt ihrer festumschlungenen beiden Schwestern entzückt, dieser sich neigend; dann zwei, vom Reize der einen hingerissen, huldigungsvoll sie grüßend, — um endlich Alle, fest umschlungen, Brust an Brust, Glied

an Glied, in brünſtigem Liebeskuſſe zu einer einzigen, wonnig-lebendigen Geſtalt zu verwachſen. — Das iſt das Lieben und Leben, Freuen und Freien der Kunſt, der Einen, immer ſie ſelben und immer anderen, überreich ſich ſcheidenden und überſelig ſich vereinigenden.

Dieß iſt die freie Kunſt. Der ſüß und ſtark bewegende Drang in jenem Reigen der Schweſtern, iſt der Drang nach Freiheit; der Liebeskuß der Umſchlungenen, die Wonne der gewonnenen Freiheit.

Der Einſame iſt unfrei, weil beſchränkt und abhängig in der Unliebe; der Gemeinſame frei, weil unbeſchränkt und unabhängig durch die Liebe. —

In Allem, was da iſt, iſt das Mächtigſte der Lebenstrieb; er iſt die unwiderſtehliche Kraft des Zuſammenhanges der Bedingungen, die das, was da iſt, erſt hervorgerufen haben, — der Dinge oder Lebenskräfte alſo, die in dem, was durch ſie iſt, das ſind, was ſie in dieſem Vereinigungspunkte ſein können und ſein wollen. Der Menſch befriedigt ſein Lebensbedurfniß durch Nehmen von der Natur: dieß iſt kein Raub, ſondern ein Empfangen, in ſich Aufnehmen, Verzehren deſſen, was, als

auch in den (anderen) Menschen nur Naturbedingungen seiner Existenz erkennt, sie — wenn auch auf ganz besondere, barbarisch kultivirte Weise — *verzehrt* wie die Früchte und Thiere der Natur, also nicht *geben*, sondern nur *nehmen* will.

Wie aber der Mensch, so wird auch alles von ihm Ausgehende oder Abgeleitete nicht frei, außer durch die Liebe. Freiheit ist befriedigtes nothwendiges Bedürfniß, höchste Freiheit befriedigtes höchstes Bedürfniß: das *höchste* menschliche Bedürfniß aber ist *die Liebe*.

Nichts Lebendiges kann aus der wahren unentstellten Natur des Menschen hervorgehen oder von ihr sich ableiten, was nicht auch der charakteristischen Wesenheit dieser Natur vollkommen entspräche: das charakteristischeste Merkmal dieser Wesenheit ist aber das Liebesbedürfniß.

Jede einzelne Fähigkeit des Menschen ist eine beschränkte; seine vereinigten, unter sich verständigten, gegenseitig sich helfenden, — also seine *sich liebenden* Fähigkeiten sind aber die sich genügende, unbeschränkte, allgemein menschliche Fähigkeit. So hat denn auch jede *künstlerische* Fähigkeit des Menschen ihre natürlichen Schranken, weil der Mensch nicht *einen Sinn*, sondern *Sinne* überhaupt hat; jede Fähigkeit leitet sich aber nur von einem gewissen Sinne her; an den Schranken dieses Sinnes hat daher auch diese Fähigkeit ihre Schranken. Die Gränzen der einzelnen Sinne sind aber auch ihre gegenseitigen Berührungspunkte, die Punkte, wo sie in einander fließen, sich verständigen: gerade so berühren, verständigen sich die von ihnen hergeleiteten Fähigkeiten. Ihre Schranken heben sich daher in der Verständigung auf; nur was sich liebt, kann sich aber verständigen, und lieben heißt: den anderen anerkennen, zugleich also sich selbst erkennen; Erkenntniß durch die Liebe ist Freiheit, die Freiheit der menschlichen Fähigkeiten — *Allfähigkeit*.

Nur die Kunst, die dieser Allfähigkeit des Menschen entspricht, ist somit *frei*, nicht die Kunst*art*, die nur von einer einzelnen menschlichen Fähigkeit herrührt. Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst sind vereinzelt jede beschränkt; in der Berührung ihrer Schranken fühlt jede sich unfrei, sobald sie an ihrem Gränzpunkte nicht der anderen entsprechenden Kunstart in unbedingt anerkennender Liebe die Hand reicht. Schon das Erfassen dieser Hand hebt sie über die Schranke hinweg; die vollständige Um-

ſchlingung, das vollſtändige Aufgehen in der Schweſter, d. h. das vollſtändige Aufgehen ihrer ſelbſt jenſeits der geſtellten Schranke, läßt aber die Schranke ebenfalls vollſtändig fallen; und ſind alle Schranken in dieſer Weiſe gefallen, ſo ſind weder die Kunſtarten, noch aber auch eben dieſe Schranken mehr vorhanden, ſondern nur die Kunſt, die gemeinſame, unbeſchränkte Kunſt ſelbſt.

Eine unſelig falſchverſtandene Freiheit iſt nun aber die des in der Vereinzelung, in der Einſamkeit frei ſein Wollenden. Der Trieb, ſich aus der Gemeinſamkeit zu löſen, für ſich, ganz im Beſonderen frei, ſelbſtändig ſein zu wollen, kann nur zum geraden Gegenſatze dieſes willkürlich Erſtrebten führen: zur vollkommenſten Unſelbſtändigkeit. — Selbſtändig iſt nichts in der Natur, als das, was die Bedingungen ſeines Selbſtſtehens nicht nur in ſich, ſondern auch außer ſich hat: die inneren Bedingungen ſind eben erſt vermöge der äußeren vorhanden. Was ſich unterſcheiden ſoll, muß nothwendig das haben, wovon es ſich zu unterſcheiden hat. Wer ganz er ſelbſt ſein will, muß erſt erkennen, was er iſt; dieß erkennt er aber erſt im Unterſchiede von dem, was er nicht iſt: wollte er das von ihm ſich Unterſcheidende von ſich abtrennen, ſo wäre er ſelbſt aber ja nichts

zu machen; gründet Fakultäten, Rechtsbehörden, Verfassungen und Staaten und was Alles noch, — nur, um zu beweisen, daß er nicht Egoismus sei: und dieß ist gerade der allerunerlösbarste und deßhalb einzig verderbliche für sich und die Allgemeinheit. Dieß ist die Vereinzelung der Einzelnen, in der alles vereinzelte Nichtige Etwas, das ganze Allgemeine aber Nichts sein soll; in der sich jeder brüstet, ganz für sich etwas Besonderes, Originelles zu sein, während das Ganze in Wahrheit dann nichts Besonderes und ewig nur Nachgemachtes ist. Dieß ist die Selbständigkeit des Individuums, bei welcher jeder Einzelne, um durchaus „mit Gottes Hülfe frei" zu sein, auf Kosten des Anderen lebt, *das* zu sein vorgiebt, was Andere *sind*, kurz, die *umgekehrte* Lehre Jesus': „*Nehmen* ist seliger, denn Geben" — befolgt.

Dieß ist der wahre Egoismus, in welchem jede *einzelne Kunstart* sich als allgemeine Kunst gebärden möchte, während sie in Wahrheit dadurch ihre wirkliche Eigenthümlichkeit nur noch verliert. Prüfen wir näher, was unter solchen Bedingungen aus jenen drei holdseligen hellenischen Schwestern geworden ist! —

3.

Tanzkunst.

Die realste aller Kunstarten ist die Tanzkunst. Ihr künstlerischer Stoff ist der wirkliche leibliche Mensch, und zwar nicht ein Theil desselben, sondern der ganze, von der Fußsohle bis zum Scheitel, wie er dem Auge sich darstellt. Sie schließt daher in sich die Bedingungen für die Kundgebung aller übrigen Kunstarten ein: der singende und sprechende Mensch muß nothwendig leiblicher Mensch sein; durch seine äußere Gestalt, durch das Gebahren seiner Glieder gelangt der innere, singende und sprechende Mensch zur Anschauung; Ton- und Dichtkunst werden in der Tanzkunst (Mimik) dem vollkommenen kunstempfänglichen Menschen, dem nicht nur hörenden, sondern auch sehenden, erst verständlich.

Frei wird das Kunstwerk erst, indem es sich unmittelbar den entsprechenden Sinnen kundgiebt, wenn in seiner Mittheilung an diese Sinne der Künstler des sicheren Verständnisses

des von ihm Mitgetheilten ſich bewußt wird. Der höchſte, mittheilungswertheſte Gegenſtand der Kunſt iſt der Menſch; zu vollkommen bewußter eigener Beruhigung theilt ſich der Menſch endlich nur durch ſeine leibliche Geſtalt dem ihr entſprechenden Sinne, dem Auge, mit. Ohne Mittheilung an das Auge bleibt alle Kunſt unbefriedigend, daher ſelbſt unbefriedigt, unfrei: ſie bleibt, bei höchſter Vollendung ihres Ausdruckes für das Ohr oder gar nur für das kombinirende, mittelbar erſetzende Denkvermögen, bis zu ihrer verſtändigungsvollen Mittheilung auch an das Auge, nur eine **wollende**, noch nicht aber vollkommen **konnende**: können muß aber die Kunſt, und vom **Können** hat ſehr entſprechend in unſerer Sprache die **Kunſt** auch ihren Namen. —

Sinnliches Schmerz- oder Wohlempfinden giebt der Leibesmenſch unmittelbar an und mit den Gliedern ſeines Leibes kund, welche Schmerz oder Luſt empfinden; Schmerz- oder Wohlempfinden des ganzen Leibes drückt er durch beziehungsvolle, zu einem Zuſammenhange ſich ergänzende Bewegung aller oder der ausdrucksfähigſten Glieder aus; aus der Beziehung zu einander ſelbſt, dann aus dem Wechſel der ſich ergänzenden, deutenden Bewegungen, endlich aus der mannigfachen Verän-

len strebt. Ist die Bewegung mit der Gebärde selbst der gefühlvolle Ton der Empfindung, so ist der Rhythmus ihre verständigungsfähige Sprache. Je schneller der Wechsel der Empfindung, desto leidenschaftlich befangener, desto unklarer ist sich der Mensch selbst, und desto unfähiger ist er daher auch, seine Empfindung verständlich mitzutheilen; je ruhiger der Wechsel, desto anschaulicher wird dagegen die Empfindung. Ruhe ist Verweilen; Verweilen der Bewegung ist aber Wiederholen der Bewegung: was sich wiederholt, läßt sich zählen, und das Gesetz dieser Zählung ist der Rhythmus.

Durch den Rhythmus wird der Tanz erst zur Kunst. Er ist das Maaß der Bewegungen, durch welche die Empfindung sich veranschaulicht, — das Maaß, durch welches sie erst zur Verständniß ermöglichenden Anschauung gelangt. Als selbstgegebenes Gesetz der Bewegung ist aber sein Stoff, durch den er äußerlich erkennbar und maaßgebend wird, nothwendig aus einem anderen, als dem der Leibesbewegung, entnommen; nur durch ein von mir Unterschiedenes kann ich mich selbst erkennen; das von der Leibesbewegung Unterschiedene ist aber das, was sich einem von dem Sinne, dem die Leibesbewegung sich kundgiebt, unterschiedenen Sinne mittheilt; und dieser ist das Ohr. Der Rhythmus, wie er aus der Nothwendigkeit der nach Verständlichung strebenden Leibesbewegung hervorgegangen, theilt sich als äußerlich dargestellte, maaßgebende Nothwendigkeit, als Gesetz, dem Tanzenden zunächst durch den nur dem Ohre wahrnehmbaren Schall mit, — gerade wie in der Musik das abstrahirte Maaß des Rhythmus, der Takt, durch eine wiederum dem Auge erkenntliche Bewegung mitgetheilt wird; die, in der Nothwendigkeit der Bewegung selbst bedingte, gleichmäßige Wiederholung stellt sich dem Tanzenden als auffordernde, bedingende Leitung seiner Bewegungen in der gleichmäßigen Wiederholung des Schalles dar, wie er am einfachsten zunächst durch Zusammenschlagen der Hände, dann hölzerner, metallener oder sonstiger schallgebender Gegenstände erzeugt wird.

Dem Tänzer, der sich die Anordnung seiner Bewegungen durch ein äußerlich wahrnehmbares Gesetz darstellt, genügt jedoch die bloße Bestimmung des Zeitabschnittes, in der sich die Bewegung wiederholt, nicht vollständig; wie die Bewegung nach dem schnellen Wechsel von Zeitabschnitt zu Zeitabschnitt selbst

dauernd anhält und zu einer verweilenden Darſtellung wird, ſo will er auch den nur plötzlich und mit ſofortigem Verſchwinden ſich kundgebenden Schall zu dauerndem Verweilen, zur Ausdehnung in der Zeit genöthigt wiſſen; er will endlich die Empfindung, welche ſeine Bewegungen beſeelt, im Verweilen des Schalles ebenfalls ausgedrückt haben, denn nur ſo wird das ſelbſtgegebene Maaß des Rhythmus ein dem Tanze vollkommen entſprechendes, indem es nicht nur *eine* Bedingung ſeines Weſens, ſondern nach Möglichkeit *alle* ſeine Bedingungen umfaßt: das *Maaß* ſoll alſo das in einer anderen, verwandten Kunſtart vergegenſtändlichte Weſen des Tanzes ſelbſt ſein.

Dieſe andere Kunſtart, in welcher die Tanzkunſt nothwendig ſich zu erkennen, wiederzufinden, aufzugeben ſich ſehnt, iſt die *Tonkunſt*, die das markige Gerüſt ihres Knochenbaues im Rhythmus eben aus der Tanzkunſt empfängt.

Der Rhythmus iſt das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunſt und Tonkunſt; ohne ihn keine Tanzkunſt und keine Tonkunſt. Iſt der Rhythmus als bewegungbindendes, einheitgebendes Geſetz, der *Geiſt* der Tanzkunſt — nämlich die Abſtraktion der leiblichen Bewegung —, ſo iſt er, als ſich bewe-

geistiger Affekte des Gefühles und der Willenskraft sich aufschwingt. —

Durch dieses aufrichtigste, gegenseitige Durchdringen, Erzeugen und Ergänzen aus sich selbst und durch einander, der einzelnen Künste — wie es in Bezug auf Ton- und Dichtkunst hier vorläufig nur angedeutet wurde, — wird das einige Kunstwerk der Lyrik geboren: in ihm ist jede, was sie ihrer Natur nach sein kann; was sie nicht mehr zu sein vermag, entlehnt sie nicht egoistisch von der anderen, sondern die andere ist es selbst für sie. Im Drama, der vollendetsten Gestaltung der Lyrik, entfaltet jede der einzelnen Künste aber ihre höchste Fähigkeit, und namentlich auch die Tanzkunst. Im Drama ist sich der Mensch nach seiner vollsten Würde künstlerischer Stoff und Gegenstand zugleich: hat die Tanzkunst in ihm die ausdrucksvolle Einzel- oder Gesammtbewegung der von den Einzelnen oder von den Gesammten kundzugebenden Empfindungen unmittelbar darzustellen, und ist das aus ihr erzeugte Gesetz des Rhythmus das Verständigung leitende Maaß alles in ihm Dargestellten überhaupt, — so veredelt sie sich im Drama zugleich zu ihrem geistigsten Ausdrucksvermögen, dem der Mimik. Als mimische Kunst wird sie zum unmittelbaren, allergreifenden Ausdrucke des inneren Menschen, und nicht mehr der rohsinnliche Rhythmus des Schalles, sondern der geistig sinnliche der Sprache stellt sich ihr als, seinem ursprünglichsten Wesen nach dennoch selbstgegebenes, Gesetz dar. Was die Sprache zu verständlichen strebt, alle die Empfindungen und Gefühle, Anschauungen und Gedanken, wie sie von weichster Milde bis zur unbeugbarsten Energie sich steigern und endlich als unmittelbarer Wille sich kundgeben, — all' dieß wird unbedingt verständliche, glaubhafte Wahrheit nur durch die Mimik, ja die Sprache selbst wird als sinnlicher Ausdruck nicht anders wahr und überzeugend, als durch unmittelbares Zusammenwirken mit der Mimik. Von dieser seinen Höhe breitet im Drama die Tanzkunst sich wieder abwärts bis zu ihrer ursprünglichsten Eigenthümlichkeit aus, bis dahin, wo die Sprache nur noch schildert und deutet, wo die Tonkunst nur als beseelter Rhythmus der Schwester noch huldigt, wo dagegen durch die Schönheit des Leibes und seiner Bewegung einzig der nöthig gewordene unmittelbare Ausdruck einer allbeherrschenden, allerfreuenden Empfindung gegeben zu werden vermag.

So erreicht im Drama die Tanzkunst ihre höchste Höhe und ihre vollste Fülle, entzückend wo sie anordnet, ergreifend wo sie sich unterordnet; immer und überall sie selbst, weil immer unwillkürlich und deßhalb nothwendig, unentbehrlich: nur da, wo eine Kunstart nothwendig, unentbehrlich ist, ist sie zugleich ganz das, was sie ist, sein kann und sein soll. — —

Wie beim Thurmbau zu Babel die Völker, als ihre Sprachen sich verwirrten und ihre Verständigung unmöglich wurde, sich schieden, um jedes seinen besonderen Weg zu gehen: so schieden die Kunstarten, als alles Nationalgemeinsame in tausend egoistische Besonderheiten sich zersplitterte, sich aus dem stolzen, bis in den Himmel ragenden Bau des Drama's, in welchem sie ihr gemeinsam beseelendes Verständniß verloren hatten.

Beachten wir für jetzt, welches Schicksal die Tanzkunst erlebte, als sie den Reigen der Schwestern verließ, um auf gut Glück allein sich in die Welt zu verlieren. —

Gab die Tanzkunst es auf, der griesgrämig-tendenziös euripideisch schulmeisternden Dichtkunst länger zur Verständigung die Hand zu reichen, die diese übellaunisch hochmuthig

Stoffen der Natur ihren seelenvollen Athem einzuhauchen — zur Unterstützung und Steigerung ihrer Stimme sich gebildet hatte, — dieß Werkzeug, das ja genügend die Fähigkeit besaß, ihr das nothwendige leitende Maaß des Taktes und des Rhythmus', sogar mit Nachahmung des Stimmentonreizes der Schwester darzustellen, — das musikalische Instrument nahm sie mit sich, ließ unbekümmert die Schwester Tonkunst im Glauben an das Wort durch den uferlosen Strom christlicher Harmonie dahin schwimmen, und warf mit leichtfertigem Selbstvertrauen sich in die luxusbedürftigen Räume der Welt.

Wir kennen diese hochaufgeschürzte Gestalt: wer ist ihr nicht begegnet? Uberall wo plumpes modernes Behagen zum Verlangen nach Unterhaltung sich anläßt, stellt sie sich mit höchster Gefälligkeit ein, und leistet für's Geld, was man nur will. Ihre höchste Fähigkeit, mit der sie nichts mehr anzufangen wußte, die Fähigkeit, durch ihre Gebärden, ihre Mienen, den Gedanken der Dichtkunst in seinem Verlangen nach wirklicher Menschwerdung zu erlösen, hat sie in stupider Gedankenlosigkeit — sie weiß nicht an wen? — verloren oder verschenkt. Sie hat mit allen Zügen ihres Gesichtes, wie mit allen Gebärden ihrer Glieder, nur noch unbegränzte Gefälligkeit auszudrücken. Ihre einzige Sorge ist, so erscheinen zu können, als ob sie irgend etwas abzuschlagen vermöchte, und dieser Sorge entledigt sie sich in dem einzigen mimischen Ausdrucke, dessen sie noch fähig ist, in dem unerschütterlichsten Lächeln unbedingtester Bereitwilligkeit zu Allem und Jedem. Bei diesem unveränderlich feststehenden Ausdrucke ihrer Gesichtszüge entspricht sie dem Verlangen nach Abwechselung und Bewegung nur noch durch die Beine; alle Kunstfähigkeit ist ihr vom Scheitel herab durch den Leib in die Füße gefahren. Kopf, Nacken, Leib und Schenkel sind nur noch zum unvermittelten Einladen durch sich selbst da, wogegen die Füße allein übernommen haben darzustellen, was sie zu leisten vermöge, wobei Hände und Arme, des nöthigen Gleichgewichtes wegen, sie schwesterlich unterstützen. Was im Privatleben, — wenn unsere moderne Staatsbürgerschaft, dem Herkommen und einer gesellschaftlich zeitvertreibenden Gewohnheit gemäß, sich auf sogenannten Bällen zum Tanze anläßt, — man sich mit civilisirt hölzerner Ausdruckslosigkeit schüchtern anzudeuten erlaubt, das ist jener grundgütigen Tänzerin gestattet, auf öffent-

licher Bahne mit unumwundenſter Aufrichtigkeit auszuſprechen; denn — ihr Gebahren iſt ja nur Kunſt, nicht Wahrheit, und wie ſie einmal *außer* dem Geſetze erklärt iſt, ſteht ſie nun *über* dem Geſetze: wir können uns durch ſie reizen laſſen, ohne ja deßhalb im geſitteten Leben ihren Reizungen zu folgen, — wie im Gegenſatze hierzu auch die Religion Reizungen zu Güte und Tugend darbietet, denen im gewöhnlichen Leben uns hinzugeben wir dennoch durchaus nicht genothigt ſind. Die Kunſt iſt *frei*, — und die Tanzkunſt zieht aus dieſer Freiheit ihren Vortheil; und daran thut ſie recht, wozu wäre ſonſt die Freiheit da? —

Wie mochte dieſe edle Kunſt ſo tief fallen, daß ſie in unſerem öffentlichen Kunſtleben nur noch als Spitze aller in ſich vereinigten Buhlerkunſte ſich Geltung zu verſchaffen, ihr Leben zu friſten vermag? Daß ſie in den unehrenhafteſten Feſſeln niedrigſter Abhangigkeit unrettbar ſich gefangen geben muß? — Weil alles aus ſeinem Zuſammenhange Geriſſene, Einzelne, Egoiſtiſche, in Wahrheit *unfrei*, d. h. abhängig von einem ihm Fremdartigen werden muß. Der bloße leibliche Sinnenmenſch, der bloße Gefuhls-, der bloße Verſtandesmenſch, ſind zu jeder

als Gesetze erst erkennbar, mittheilbar werden, wenn sie aus dem Volkskunstwerke, als sein abstrahirtes Wesen, wirklich hervorgegangen sind. Weitere Entwickelung des Volkstanzes zur reicheren, allfähigen Kunst ist nur in Verbindung mit der, durch ihn nicht mehr beherrschten, sondern wiederum frei gebahrenden Tonkunst und der Dichtkunst möglich, weil in der verwandten Fähigkeit, und unter den Anregungen dieser Künste, sie ihre eigenthümliche Fähigkeit allein im vollsten Maaße entfalten und erweitern kann. Das Kunstwerk der griechischen Lyrik zeigt uns, wie die, der Tanzkunst eigenthümlichen Gesetze des Rhythmus, in der Tonkunst und namentlich in der Dichtkunst, durch die Eigenthümlichkeit gerade dieser Künste, wieder unendlich mannigfaltig und charakteristisch weiter entwickelt und bereichert, der Tanzkunst unerschöpflich neue Anregung zum Auffinden neuer, ihr wiederum eigenthümlicher Bewegungen gaben, und wie so in lebensfreudiger, überreicher Wechselwirkung die Eigenthümlichkeit einer jeden Kunstart zu ihrer vollendetsten Fülle sich erheben konnte. Dem modernen Volkstanze durften die Früchte solcher Wechselwirkung nicht zu gut kommen: wie alle Volkskunst der modernen Nationen durch die Einwirkung des Christenthumes und der christlich-staatlichen Civilisation in ihrem Keime zurückgedrängt wurde, hat auch er, als einsame Pflanzenart, nie zu reicher mannigfaltiger Entwickelung gedeihen können. Dennoch sind die einzigen eigenthümlichen Erscheinungen im Gebiete des Tanzes, die unserer heutigen Welt bekannt werden, nur die Produkte des Volkes, wie sie dem Charakter bald dieser oder jener Nationalität entkeimten oder selbst noch entkeimen. Alle unsere civilisirte eigentliche Tanzkunst ist nur eine Kompilation dieser Volkstänze: die Volksweise jeder Nationalität wird von ihr aufgenommen, verwendet, entstellt, — aber nicht weiter entwickelt, weil sie — als Kunst — immer nur von fremder Nahrung sich erhält. Ihr Verfahren ist daher immer nur ein absichtsvolles, künstliches Nachahmen, Zusammensetzen, ein Ineinanderschieben, keineswegs aber Zeugen und Neugestalten; ihr Wesen ist das der Mode, die aus bloßem Verlangen nach Abwechselung heute dieser, morgen jener Weise den Vorzug giebt. Sie muß sich daher willkürliche Systeme machen, ihre Absicht in Regeln bringen, in unnöthigen Voraussetzungen und Annahmen sich kundgeben, um von ihren Jüngern begriffen und ausgeführt

werden zu können. Die Syſteme und Regeln vereinſamen ſie aber als Kunſt vollends ganz, und verwehren ihr jede geſunde Verbindung zur gemeinſchaftlichen Wirkſamkeit mit einer anderen Kunſtart. Die nur durch Geſetze und willkürliche Normen am künſtlichen Leben erhaltene Unnatur iſt durchaus egoiſtiſch, und wie ſie aus ſich ſelbſt zeugungsunfähig iſt, wird ihr auch jede Begattung unmöglich.

Dieſe Kunſt hat daher kein Liebesbedürfniß; ſie kann nur nehmen, nicht aber geben; ſie zieht allen fremden Lebensſtoff in ſich hinein, zerſetzt und verzehrt ihn, löſt ihn in ihr eigenes unfruchtbares Weſen auf, vermag aber nicht mit einem außer ihr begründeten Lebenselemente ſich zu vermiſchen, weil ſie ſelbſt ſich nicht zu geben vermag.

So läßt ſich unſere moderne Tanzkunſt in der Pantomime auch zu der Abſicht des Drama's an; ſie will, wie jede vereinſamte egoiſtiſche Kunſtart, für ſich Alles ſein, Alles können und Alles allein vermögen; ſie will Menſchen, menſchliche Vorfälle, Zuſtände, Konflikte, Charaktere und Beweggründe darſtellen, ohne von der Fähigkeit, durch welche der Menſch erſt fertig iſt, der Sprache, Gebrauch zu machen; ſie will dichten, ohne der Dichtkunſt ſich zuzugeſellen. Was gebiert ſie nun in

Und hierbei giebt sich unläugbar noch das edelste Bestreben der Tanzkunst kund; sie will doch wenigstens Etwas sein, sie schwingt sich doch zu der Sehnsucht nach dem höchsten Kunstwerke, dem Drama, auf; sie sucht sich dem widerlich lüsternen Blicke der Frivolität zu entziehen, indem sie nach einem künstlerischen Schleier greift, der ihre schmachvolle Blöße decken soll. Aber in welche unwürdigste Abhängigkeit muß sie gerade bei der Kundgebung dieses Strebens sich werfen! Mit welch' jämmerlicher Entstellung muß sie das eitle Verlangen nach unnatürlicher Selbständigkeit büßen. Sie, ohne deren höchste, eigenthümlichste Mitwirkung das höchste, edelste Kunstwerk nicht zur Erscheinung gelangen kann, muß — aus dem Vereine ihrer Schwestern geschieden — von Prostitution zur Lächerlichkeit, von Lächerlichkeit zur Prostitution sich flüchten! —

O herrliche Tanzkunst! O schmähliche Tanzkunst! —

4.

Tonkunst.

Das Meer trennt und verbindet die Länder: so trennt und verbindet die Tonkunst die zwei äußersten Gegensätze menschlicher Kunst, die Tanz- und Dichtkunst.

Sie ist das Herz des Menschen; das Blut, das von ihm aus seinen Umlauf nimmt, giebt dem nach außen gewandten Fleische seine warme, lebenvolle Farbe, — die nach innen strebenden Nerven des Gehirnes nährt es aber mit wellender Schwungkraft. Ohne die Thätigkeit des Herzens bliebe die Thätigkeit des Gehirnes nur ein mechanisches Kunststück; die Thätigkeit der äußeren Leibesglieder ein ebenso mechanisches, gefühlloses Gebahren. Durch das Herz fühlt der Verstand sich dem ganzen Leibe verwandt, schwingt der bloße Sinnenmensch sich zur Verstandesthätigkeit empor.

Das Organ des Herzens aber ist der Ton; seine künstlerisch bewußte Sprache, die Tonkunst. Sie ist die volle, wallende Herzensliebe, die das sinnliche Lustempfinden adelt, und den unsinnlichen Gedanken vermenschlicht. Durch die Tonkunst verstehen sich Tanz- und Dichtkunst: in ihr berühren sich mit liebevollem Durchdringen die Gesetze, nach denen beide ihrer

Natur gemäß ſich kundgeben; in ihr wird das Wollen beider zum Unwillkürlichen, das Maaß der Dichtkunſt, wie der Takt der Tanzkunſt, zum nothwendigen Rhythmus des Herzensſchlages.

Empfangt ſie die Bedingungen, unter denen ſie ſich kundgiebt, von ihren Schweſtern, ſo giebt ſie ihnen ſie in unendlicher Verſchönerung als Bedingung ihrer eigenen Kundgebungen zurück; führt die Tanzkunſt ihr eigenes Bewegungsgeſetz der Tonkunſt zu, ſo weiſt dieſe ihr es als ſeelenvoll ſinnlich verkörperten Rhythmus zum Maaße veredelter, verſtändlicher Bewegung wieder an; erhält ſie von der Dichtkunſt die ſinnvolle Reihe ſcharfgeſchnittener, durch Bedeutung und Maaß verſtändnißvoll vereinter Wörter als gedankenreich ſinnlichen Körper zur Feſtigung ihres unendlich flüſſigen Tonelementes, ſo führt ſie ihr dieſe geſetzvolle Reihe mittelbar vorſtellender, zu Bildern, noch nicht aber zu unmittelbarem, nothwendig wahrem Ausdruck verdichteter, gedankenhaft-ſehnſüchtiger Sprachlaute, als gefühlsunmittelbare, unfehlbar rechtfertigende und erlöſende Melodie wieder zu.

In tonbeſeeltem Rhythmus und Melodie gewinnen Tanzkunſt und Dichtkunſt ihr eigenes Weſen ſinnlich vergegen-

verstockten Situation nöthig dünkt. — Sehen wir, was aus der Schwester Tonkunst ward, seit dem Tode des alliebenden Vaters Drama! —

Noch dürfen wir das Bild des Meeres für das Wesen der Tonkunst nicht aufgeben. Sind Rhythmus und Melodie die Ufer, an denen die Tonkunst die beiden Kontinente der ihr urverwandten Künste erfaßt und befruchtend berührt, so ist der Ton selbst ihr flüssiges ureigenes Element, die unermeßliche Ausdehnung dieser Flüssigkeit aber das Meer der Harmonie. Das Auge erkennt nur die Oberfläche dieses Meeres: nur die Tiefe des Herzens erfaßt seine Tiefe. Aus seinem nächtlichen Grunde herauf dehnt es sich zum sonnighellen Meeresspiegel aus: von dem einen Ufer kreisen auf ihm die weiter und weiter gezogenen Ringe des Rhythmus; aus den schattigen Thälern des anderen Ufers erhebt sich der sehnsuchtsvolle Lufthauch, der diese ruhige Fläche zu den anmuthig steigenden und sinkenden Wellen der Melodie aufregt.

In dieses Meer taucht sich der Mensch, um erfrischt und schön dem Tageslichte sich wiederzugeben; sein Herz fühlt sich wunderbar erweitert, wenn er in diese, aller undenkbarsten Möglichkeiten fähige Tiefe hinabblickt, deren Grund sein Auge nie ermessen soll, deren Unergründlichkeit ihn daher mit Staunen und der Ahnung des Unendlichen erfüllt. Es ist die Tiefe und Unendlichkeit der Natur selbst, die dem forschenden Menschenauge den unermeßlichen Grund ihres ewigen Keimens, Zeugens und Sehnens verhüllt, eben, weil das Auge nur das zur Erscheinung Gekommene, das Entkeimte, Gezeugte und Ersehnte erfassen kann. Diese Natur ist aber wiederum keine andere, als die Natur des menschlichen Herzens selbst, das die Gefühle des Liebens und Sehnens nach ihrem unendlichsten Wesen in sich schließt, das die Liebe und das Sehnen selbst ist, und — wie es in seiner Unersättlichkeit sich selbst nur will — sich selbst auch nur erfaßt und begreift.

Regt dieses Meer aus seiner eigenen Tiefe sich selbst auf, gebiert es den Grund seiner Bewegung aus dem Urgrund seines eigenen Elementes, so ist auch seine Bewegung eine endlose, nie beruhigte, ewig ungestillt zu sich selbst zurückkehrende, ewig wiederverlangend von Neuem sich erregende. Entbrennt die ungeheure Fülle dieses Sehnens aber an einem außerhalb ihm

liegenden Gegenſtande; tritt aus der ſicheren, feſtbeſtimmten Erſcheinungswelt dieſer maaßgebende Gegenſtand zu ihm; zündet der ſonnenumſtrahlte, ſchlank und rüſtig ſich bewegende Menſch durch den Blitz ſeines glänzenden Auges die Flamme dieſes Sehnens, — erregt er mit ſeinem ſchwellenden Athem die elaſtiſche Maſſe des Meerkryſtalles, — möge die Gluth noch ſo hoch lodern, möge der Sturm noch ſo gewaltig die Meeresfläche aufwühlen, — die Flamme leuchtet endlich, nach dem Verdampfen wilder Gluthen, doch als mildglänzendes Licht, — die Meeresfläche, nach dem Verſchäumen rieſiger Wogen, kräuſelt ſich endlich doch nur noch zum wonnigen Spiele der Wellen; und der Menſch, froh der ſüßen Harmonie ſeines ganzen Weſens, überläßt ſich im leichten Nachen dem vertrauten Elemente, ſteuert ſicher nach der Weiſung jenes wohlbekannten, mildglänzenden Lichtes. —

Der Hellene, wenn er ſein Meer beſchiffte, verlor nie das Küſtenland aus dem Auge: ihm war es der ſichere Strom, der ihn von Geſtade zu Geſtade trug, auf dem er zwiſchen den wohlvertrauten Ufern nach dem melodiſchen Takte der Ruder dahinfuhr. — hier das Auge dem Tanze der Waldnymphen

uerlos der unerschöpflichen Willkür der Meereswogen sich ergab. In ungestillter, zorniger Liebeswuth regte er die Tiefen s Meeres gegen den unerreichbaren Himmel auf: die Unerttlichkeit der Gier des Liebens und Sehnens selbst, das gegenndslos ewig und ewig nur sich selbst lieben und ersehnen muß, · diese tiefste, unerlösbare Hölle des rastlosesten Egoismus, r ohne Ende sich ausdehnt, wünscht und will, und ewig und ig doch nur sich wünschen und wollen kann, — trieb er gegen : abstrakte blaue Himmelsallgemeinheit an, das gegenstandsdürftigste allgemeine Verlangen — gegen die absolute Ungenständlichkeit selbst. Selig, unbedingt selig, im weitesten, gemessensten Sinne selig sein, und zugleich doch ganz es lbst bleiben zu wollen, war die unersättliche Sehnsucht des istlichen Gemüthes. So hob sich das Meer aus seinen Tiefen m Himmel, so sank es vom Himmel immer wieder zu seinen efen zurück; ewig es selbst, und deßhalb ewig unbefriedigt, · wie das maaßlose, allbeherrschende Sehnen des Herzens, das e sich geben, in einem Gegenstande aufgehen zu dürfen, sonrn nur es selbst zu sein sich verdammt.

Doch in der Natur ringt alles Unmäßige nach Maaß; alles ränzenlose ziehet sich selbst Gränzen; die Elemente verdichten h endlich zur bestimmten Erscheinung, und auch das schrankenje Meer christlichen Sehnens fand das neue Küstenland, an m sich sein Ungestüm brechen konnte. Wo wir am fernen orizonte die stets erstrebte, nie aber gefundene Einfahrt in den ıbegränzten Himmelsraum wähnten, da entdeckte endlich der hnste aller Seefahrer Land, menschenbewohntes, wirkliches, iges Land. Durch seine Entdeckung ist der weite Ozean nicht ır ermessen, sondern den Menschen auch zum Binnenmeere geıcht worden, um das sich die Küsten nur zu undenklich weitem Kreise ausbreiten. Hat Columbus uns aber gelehrt den zean zu beschiffen, und so alle Kontinente der Erde zu verbinn; ist durch seine Entdeckung weltgeschichtlich der kurzsichtige ıtionale Mensch zum allsichtigen, universellen, — zum Menıen überhaupt geworden, so sind durch den Helden, der das eite, uferlose Meer der absoluten Musik bis an seine Gränzen rchschiffte, die neuen, ungeahnten Küsten gewonnen worden, e dieses Meer von dem alten urmenschlichen Kontinente nun cht mehr trennt, sondern für die neugeborene, glückselige künst-

lerische Menschheit der Zukunft verbindet; und dieser Held ist kein anderer als — Beethoven. —

Als die Tonkunst sich aus dem Reigen der Schwestern loslöste, nahm sie, als unerläßlichste nächste Lebensbedingung, — wie die leichtfertige Schwester Tanzkunst sich von ihr das rhythmische Maaß entnommen hatte, — von der sinnenden Schwester Dichtkunst das Wort mit; aber nicht etwa das menschenschöpferische, geistig dichtende Wort, sondern nur das körperlich unerläßliche, den verdichteten Ton. Hatte sie der scheidenden Tanzkunst den rhythmischen Takt zum beliebigen Gebrauche überlassen, so erbaute sie sich nun einzig durch das Wort, das Wort des christlichen Glaubens, dieses flüssige, gebeinlos verschwimmende, das ihr ohne Widerstreben und gern bald vollkommen Macht über sich ließ. Je mehr das Wort zum bloßen Stammeln der Demuth, zum bloßen Lallen unbedingter kindlicher Liebe sich verflüchtigte, desto nothwendiger sah die Tonkunst sich veranlaßt, aus dem unerschöpflichen Grunde ihres eigenen flüssigen Wesens sich zu gestalten. Das Ringen nach solcher Gestaltung ist der Aufbau der Harmonie.

Die Harmonie wächst von unten nach oben als schnurgerade Säule aus der Zusammenfügung und Übereinanderschichtung verwandter Tonstoffe. Unaufhörlicher Wechsel solcher immer neu aufsteigenden und neben einander gefügten Säulen macht die einzige Möglichkeit absoluter harmonischer Bewegung nach der Breite zu aus. Das Gefühl nothwendiger Sorge für die Schönheit dieser Bewegung nach der Breite ist dem Wesen der absoluten Harmonie fremd; sie kennt nur die Schönheit des Farbenlichtwechsels ihrer Säulen, nicht aber die Anmuth ihrer zeitlich wahrnehmbaren Anordnung, — denn diese ist das Werk des Rhythmus. Die unerschöpflichste Mannigfaltigkeit jenes Farbenlichtwechsels ist dagegen der ewig ergiebige Quell, aus dem sie mit maaßlosem Selbstgefallen unaufhörlich neu sich darzustellen vermag; der Lebenshauch, der diesen rastlosen, nach Willkür sich wiederum selbstbedingenden, Wechsel bewegt und beseelt, ist das Wesen des Tones selbst, der Athem unergründlicher, allgewaltiger Herzenssehnsucht. Im Reiche der Harmonie ist daher nicht Anfang und Ende, wie die gegenstandslose, sich selbst verzehrende Gemüthsinbrunst, unkundig ihres Quelles, nur sie selbst ist, Verlangen, Sehnen, Stürmen, Schmachten, —

Ersterben, d. h. Sterben ohne in einem Gegenstande sich befriedigt zu haben, also Sterben ohne zu sterben, somit immer wieder Zurückkehr zu sich selbst.

So lange das Wort in Macht war, gebot es Anfang und Ende; als es in den bodenlosen Grund der Harmonie versank, als es nur noch „Ächzen und Seufzen der Seele" war — wie auf der brünstigsten Höhe der katholischen Kirchenmusik —, da ward auch das Wort willkürlich auf der Spitze jener harmonischen Säulen, der unrhythmischen Melodie, wie von Woge zu Woge geworfen, und die unermeßliche harmonische Möglichkeit mußte aus sich nun selbst die Gesetze für ihr endliches Erscheinen geben. Dem Wesen der Harmonie entspricht kein anderes künstlerisches Vermögen des Menschen: nicht an den sinnlich bestimmten Bewegungen des Leibes, nicht an der strengen Folge des Denkens vermag es sich zu spiegeln, — nicht wie der Gedanke an der erkannten Nothwendigkeit der sinnlichen Erscheinungswelt, nicht wie die Leibesbewegung an der zeitlich wahrnehmbaren Darstellung ihrer unwillkürlichen, sinnlich wohlbedingten Beschaffenheit, sein Maaß sich vorzustellen: sie ist wie eine dem Menschen wahrnehmbare, nicht aber begreifliche Naturmacht. Aus ihrem eigenen maaßlosen Grunde muß die Harmonie sich, aus äußerer — nicht innerer — Nothwendigkeit zu sicherer, endlicher Erscheinung sich abzuschließen, Gesetze bilden und befolgen. Diese Gesetze der Harmoniefolge, auf das Wesen der Verwandtschaft so gegründet, wie jene harmonischen Säulen, die Akkorde, selbst aus der Verwandtschaft der Tonstoffe sich bildeten, vereinigen sich nun zu einem Maaße, welches dem ungeheuren Spielraum willkürlicher Möglichkeiten eine wohlthätige Schranke setzt. Sie gestatten die mannigfaltigste Wahl aus dem Bereiche harmonischer Familien, dehnen die Möglichkeit wahlverwandtschaftlicher Verbindungen mit den Gliedern fremder Familien bis zum freien Belieben aus, verlangen jedoch vor Allem sichere Befolgung der verwandtschaftlichen Hausgesetze der einmal gewählten Familie und getreues Verharren bei ihr, um eines seligen Endes willen. Dieses Ende, also das Maaß der zeitlichen Ausdehnung des Tonstückes überhaupt, zu geben oder zu bedingen, vermögen die unzähligen Anstandsregeln der Harmonie aber nicht; sie können, als wissenschaftlich lehr- oder erlernbarer Theil der Tonkunst, die flüssige Tonmasse der Harmonie sondern und zu begränzten Körpern ab-

ſcheiden, nicht aber das zeitliche Maaß dieſer begränzten Maſſen beſtimmen.

War die ſchrankenſetzende Macht der Sprache verſchlungen, und konnte die zur Harmonie gewordene Tonkunſt unmöglich auch noch ihr zeitlich maaßgebendes Geſetz aus ſich finden, ſo mußte ſie ſich an den Reſt des, von der Tanzkunſt ihr übrig gelaſſenen, rhythmiſchen Taktes wenden; rhythmiſche Figuren mußten die Harmonie beleben; ihr Wechſel, ihre Wiederkehr, ihre Trennung und Vereinigung, mußten die flüſſige Breite der Harmonie, wie urſprünglich das Wort den Ton, verdichten und zum zeitlich ſicheren Abſchluß bringen. Eine innere, nach rein menſchlicher Darſtellung verlangende Nothwendigkeit lag dieſer rhythmiſchen Belebung aber nicht zum Grunde; nicht der fühlende, denkende und wollende Menſch, wie er durch Sprache und Leibesbewegung ſich kundgiebt, war ihre treibende Kraft; ſondern eine in ſich aufgenommene äußere Nothwendigkeit der nach egoiſtiſchem Abſchluß verlangenden Harmonie. Dieſes rhythmiſche Wechſeln und Geſtalten, das ſich nicht nach innerer Nothwendigkeit bewegte, konnte daher nur nach willkürlichen Geſetzen und Erfindungen belebt werden; und dieſe Geſetze und Erfindungen ſind die des Kontrapunktes.

Der Kontrapunkt, in ſeinen mannigfaltigen Geburten und Ausgeburten, iſt das künſtliche Mitſichſelbſtſpielen der Kunſt, die Mathematik des Gefühles, der mechaniſche Rhythmus der egoiſtiſchen Harmonie. In ſeiner Erfindung gefiel ſich die abſtrakte Tonkunſt dermaaßen, daß ſie ſich einzig und allein als abſolute, für ſich beſtehende Kunſt ausgab; — als Kunſt, die durchaus keinem menſchlichen Bedürfniſſe, ſondern rein ſich, ihrem abſoluten göttlichen Weſen, ihr Daſein verdanke. Der Willkürliche dünkt ſich ganz natürlich auch der abſolut Alleinberechtigte. Ihrer eigenen Willkür allein hatte aber allerdings auch die Muſik nur ihr ſelbſtändiges Gebahren zu danken, denn einem Seelenbedürfniſſe zu entſprechen waren jene tonmechaniſchen, kontrapunktiſchen Kunſtwerkſtücke durchaus unfähig. In ihrem Stolze war daher die Muſik zu ihrem geraden Gegentheile geworden: aus einer Herzensangelegenheit zur Verſtandesſache, aus dem Ausdrucke unbegränzter chriſtlicher Gemüthsſehnſucht zum Rechnenbuche moderner Börſenſpekulation.

Der lebendige Athem der ewig ſchönen, gefühlsadeligen

Menschenstimme, wie sie aus der Brust des Volkes unerstorben, immer jung und frisch herausdrang, blies auch dieses kontrapunktische Kartenhaus über den Haufen. Die in unentstellter Anmuth sich treu gebliebene Volksweise, das mit der Dichtung innig verwebte, einige und sicher begränzte Lied, hob sich auf seinen elastischen Schwingen, freudige Erlösung kündend, in die Regionen der schönheitsbedürftigen, wissenschaftlich musikalischen Kunstwelt hinein. Diese verlangte es wieder Menschen darzustellen, Menschen — nicht Pfeifen — singen zu lassen; der Volksweise bemächtigte sie sich hierzu, und konstruirte aus ihr die Opern-Arie. Wie die Tanzkunst sich des Volkstanzes bemächtigte, um nach Bedürfniß an ihm sich zu erfrischen, und ihn nach ihrem maaßgeblichen Modebelieben zur Kunstkombination zu verwenden, — so machte es aber auch die vornehme Operntonkunst mit der Volksweise: nicht den ganzen Menschen hatte sie erfaßt, um ihn in seinem ganzen Maaße nun künstlerisch nach seiner Naturnothwendigkeit gewähren zu lassen, sondern nur den singenden, und in seiner Singweise nicht die Volksdichtung mit ihrer innewohnenden Zeugungskraft, sondern eben bloß die vom Gedicht abstrahirte melodische Weise, der sie nach Belieben nun modisch konventionelle, absichtlich nichtssagensollende Wortphrasen unterlegte; nicht das schlagende Herz der Nachtigall, sondern nur ihren Kehlschlag begriff man, und übte sich ihn nachzuahmen. Wie der Kunsttänzer seine Beine abrichtete, in den mannigfachsten und doch einförmigsten Biegungen, Renkungen und Wirbelungen den natürlichen Volkstanz, den er aus sich nicht weiter entwickeln konnte, zu variiren, — so richtete der Kunstsänger eben nur seine Kehle ab, jene von dem Munde des Volkes abgelöste Weise, die er nimmer aus ihrem Wesen neu zu erzeugen fähig war, durch unendliche Verzierungen zu umschreiben, durch Schnörkel aller Arten zu verändern; und so nahm eine mechanische Fertigkeit anderer Art nur wieder den Platz ein, den die kontrapunktische Geschicklichkeit geräumt hatte. Die widerliche, unbeschreiblich ekelhafte Entstellung und Verzerrung der Volksweise, wie sie in der modernen Opernarie — denn nur eine verstümmelte Volksweise ist sie in Wahrheit, keinesweges eine besondere Erfindung — sich kundgiebt, wie sie zum Hohn aller Natur, alles menschlichen Gefühles, von aller sprachlich dichterischen Basis abgelöst, als leb- und seelenloser Modetand die

Ohren unſerer blödſinnigen Operntheaterwelt kitzelt, — brauchen wir hier nicht weiter zu charakteriſiren; wir müſſen nur mit jammervoller Aufrichtigkeit uns eingeſtehen, daß unſere moderne Öffentlichkeit in ihr eigentlich das ganze Weſen der Muſik einzig begreift. —

Aber abgelegen von dieſer Öffentlichkeit, und den ihr dienenden Modewaaren-Verfertigern und Händlern, ſollte das eigenthümlichſte Weſen der Tonkunſt aus ſeiner bodenloſen Tiefe, mit aller unverlorenen Fülle ſeiner ungemeſſenen Fähigkeit, ſich zur Erlöſung am Sonnenlichte der allgemeinſamen, einen Kunſt der Zukunft aufſchwingen, und dieſen Aufſchwung ſollte ſie von dem Boden aus nehmen, der der Boden aller rein menſchlichen Kunſt iſt; der plaſtiſchen Leibesbewegung, dargeſtellt im muſikaliſchen Rhythmus.

Hatte die menſchliche Stimme, im Lallen des chriſtlich ſtereotypiſchen, ewig und ewig, bis zur vollſten Gedankenloſigkeit wiederholten Wortes, ſich endlich vollſtändig zum nur noch ſinnlich flüſſigen Tonwerkzeuge verflüchtigt, vermöge deſſen die von der Dichtkunſt gänzlich abgezogene Tonkunſt allein noch ſich darſtellte, — ſo waren neben ihr die, durch die Mechanik vermit-

In der Symphonie Haydn's bewegt sich die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugendlicher Frische: ihre Verschlingungen, Zersetzungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchste kontrapunktische Geschicklichkeit ausgeführt, geben sich doch fast kaum mehr als Resultate solch' geschickten Verfahrens, sondern vielmehr als dem Charakter eines, nach phantasiereichen Gesetzen geregelten Tanzes eigenthümlich, kund: so warm durchdringt sie der Hauch wirklichen, menschlich freudigen Lebens. Den, in mäßigerem Zeitmaaße sich bewegenden Mittelsatz der Symphonie sehen wir von Haydn der schwellenden Ausbreitung der einfachen Volksgesangsweise angewiesen; sie dehnt sich in ihm nach Gesetzen des Melos', wie sie dem Wesen des Gesanges eigenthümlich sind, durch schwungvolle Steigerung und, mit mannigfaltigem Ausdruck belebte, Wiederholung aus. Die so sich bedingende Melodie ward das Element der Symphonie des gesangreichen und gesangfrohen Mozart. Er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Athem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge, ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdruckes im Innersten des Herzens zu Grunde liegt. Während Mozart in seiner Symphonie Alles, was von der Befriedigung dieses seines eigenthümlichsten Dranges ablag, mehr oder weniger, nach herkömmlicher und in ihm selbst stabil werdender Annahme, mit ungemein geschicktem kontrapunktischen Verfahren, gewissermaaßen nur abfertigte, erhob er so die Gesangsausdrucksfähigkeit des Instrumentalen zu der Höhe, daß dieses nicht allein Heiterkeit, stilles, inniges Behagen, wie bei Haydn, sondern die ganze Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochte.

Die unermeßliche Fähigkeit der Instrumentalmusik zum Ausdrucke urgewaltigen Drängens und Verlangens erschloß sich Beethoven. Er vermochte es, das eigenthümliche Wesen der christlichen Harmonie, dieses unergründlichen Meeres unbeschränktester Fülle und rastlosester Bewegung, zu losgebundener Freiheit zu entfesseln. Die harmonische Melodie — denn so müssen wir die vom Sprachvers getrennte zum Unterschied von

der rhythmiſchen Tanzmelodie bezeichnen — war, nur von Inſtrumenten getragen, des unbegränzteſten Ausdruckes, wie der ſchrankenloſeſten Behandlung fähig. In langen zuſammenhängenden Zügen, wie in größeren, kleineren, ja kleinſten Bruchtheilen, wurde ſie in den dichteriſchen Händen des Meiſters zu Lauten, Sylben, Worten und Phraſen einer Sprache, in der das Unerhörteſte, Unſäglichſte, nie Ausgeſprochene, ſich kundgeben konnte. Jeder Buchſtabe dieſer Sprache war unendlich ſeelenvolles Element, und das Maaß der Fügung dieſer Elemente unbegränzt freies Ermeſſen, wie es nur irgend der nach unermeßlichem Ausdrucke des unergründlichſten Sehnens verlangende Tondichter ausüben mochte. Froh dieſes unausſprechlich ausdrucksvollen Sprachvermögens, aber leidend unter der Wucht des künſtleriſchen Seelenverlangens, das in ſeiner Unendlichkeit nur ſich ſelbſt Gegenſtand zu ſein, nicht außer ihm ſich zu befriedigen, vermochte, ſuchte der überſelige unſelige, meerfrohe und meermüde Segler nach einem ſicheren Ankerhafen aus dem wonnigen Sturme wilden Ungeſtümes. War ſein Sprachvermögen unendlich, ſo war aber auch das Sehnen unendlich, das dieſe Sprache durch ſeinen ewigen Athem belebte: wie nun das Ende, die Be-

so hinzutritt. Der Übergang aus einer unendlich erregten, sehnsüchtigen Stimmung zu einer freudig befriedigten kann nothwendig nicht anders stattfinden, als durch Aufgehen der Sehnsucht in einem *Gegenstande*. Dieser Gegenstand kann, dem Charakter unendlichen Sehnens gemäß, aber nur ein endlich, sinnlich und sittlich genau sich darstellender sein. An einem solchen Gegenstande findet jedoch die absolute Musik ihre ganz bestimmten Gränzen; sie kann, ohne die willkürlichsten Annahmen, nun und nimmermehr den sinnlich und sittlich bestimmten Menschen aus sich allein zur genau wahrnehmbaren, deutlich zu unterscheidenden Darstellung bringen; sie ist, in ihrer unendlichsten Steigerung, doch immer nur *Gefühl*; sie tritt im *Geleite* der sittlichen That, nicht aber als *That selbst* ein; sie kann Gefühle und Stimmungen neben einander stellen, nicht aber nach Nothwendigkeit eine Stimmung aus der andern entwickeln; — ihr fehlt der *moralische Wille*.

Welche unnachahmliche Kunst wandte Beethoven in seiner C-moll-Symphonie nicht auf, um aus dem Ozean unendlichen Sehnens sein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinzuleiten? Er vermochte es, den Ausdruck seiner Musik bis *fast* zum moralischen Entschlusse zu steigern, dennoch aber nicht ihn selbst auszusprechen; und nach jedem Ansatze des Willens fühlen wir uns, ohne sittlichen Anhalt, von der Möglichkeit beängstigt, ebenso gut, als zum Siege, auch zum Rückfall in das Leiden geführt zu werden; — ja dieser Rückfall muß uns fast nothwendiger als der moralisch unmotivirte Triumph dünken, der — nicht als nothwendige Errungenschaft, sondern als willkürliches Gnadengeschenk — uns *sittlich*, wie wir auf das Sehnen des Herzens es verlangen, daher nicht zu erheben und zu befriedigen vermag.

Wer fühlte sich von diesem Siege aber wohl unbefriedigter als Beethoven selbst? Gelüstete es ihn nach einem zweiten dieser Art? Wohl das gedankenlose Heer der Nachahmer, die aus glorioſem Dur-Jubel nach ausgestandenen Moll-Beschwerden sich unaufhörliche Siegesfeste bereiteten, — nicht aber den Meister selbst, der in seinen Werken die *Weltgeschichte der Musik* zu schreiben berufen war.

Mit ehrfurchtsvoller Scheu mied er es, von Neuem sich in das Meer jenes unstillbaren schrankenlosen Sehnens zu stürzen. Zu den heiteren lebensfrohen Menschen richtete er seinen Schritt,

die er auf friſcher Aue, am Rande des duftenden Waldes unter ſonnigem Himmel gelagert, ſcherzend, koſend und tanzend gewahrte. Dort unter dem Schatten der Bäume, beim Rauſchen des Laubes, beim traulichen Rieſeln des Baches, ſchloß er einen beſeligenden Bund mit der Natur; da fühlte er ſich Menſch und ſein Sehnen tief in den Buſen zurückgedrängt vor der Allmacht ſüß beglückender Erſcheinung. So dankbar war er gegen dieſe Erſcheinung, daß er die einzelnen Theile des Tonwerkes, das er in der ſo angeregten Stimmung ſchuf, getreu und in redlicher Demuth mit den Lebensbildern überſchrieb, deren Anſchauen in ihm es hervorgerufen hatte: Erinnerungen aus dem Landleben nannte er das Ganze.

Aber eben nur „Erinnerungen“ waren es auch, Bilder, nicht unmittelbare ſinnliche Wirklichkeit. Nach dieſer Wirklichkeit aber drängte es ihn mit der Allgewalt künſtleriſch nothwendigen Sehnens. Seinen Tongeſtalten ſelbſt jene Dichtigkeit, jene unmittelbar erkennbare, ſinnlich ſichere Feſtigkeit zu geben, wie er ſie an den Erſcheinungen der Natur zu ſo beſeligendem Troſte wahrgenommen hatte, — das war die liebevolle Seele des freudigen Triebes, der uns die über Alles herrliche

jauchzend, die unsterbliche Weise fort und fort tönt, bis im letzten Wirbel der Lust ein jubelnder Kuß die letzte Umarmung beschließt.

Und doch waren diese seligen Tänzer nur in Tönen vorgestellte, in Tönen nachgeahmte Menschen! Wie ein zweiter Prometheus, der aus Thon Menschen bildete, hatte Beethoven aus Ton sie zu bilden gesucht. Nicht aus Thon oder Ton, sondern aus beiden Massen zugleich sollte aber der Mensch, das Ebenbild des Lebenspenders Zeus erschaffen sein. Waren des Prometheus Bildungen nur dem Auge dargestellt, so waren die Beethoven's es nur dem Ohre. Nur, wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden.

Aber wo fand Beethoven die Menschen, denen er über das Element seiner Musik die Hand hätte anbieten mögen? Die Menschen, deren Herzen so weit, daß er in sie den allmächtigen Strom seiner harmonischen Töne sich hätte ergießen lassen können? Deren Gestalten so markig schön, daß seine melodischen Rhythmen sie hätten tragen, nicht zertreten müssen? — Ach, von nirgends her kam ihm ein brüderlicher Prometheus zu Hilfe, der diese Menschen ihm gezeigt hätte! Er selbst mußte sich aufmachen, das Land der Menschen der Zukunft erst zu entdecken.

Vom Ufer des Tanzes stürzte er sich abermals in jenes endlose Meer, aus dem er sich einst an dieses Ufer gerettet hatte, in das Meer unersättlichen Herzenssehnens. Aber auf einem stark gebauten, riesenhaft fest gefügten Schiffe machte er sich auf die stürmische Fahrt; mit sicherer Faust drückte er auf das mächtige Steuerruder: er kannte das Ziel der Fahrt, und war entschlossen, es zu erreichen. Nicht eingebildete Triumphe wollte er sich bereiten, nicht nach kühn überstandenen Beschwerden zum müßigen Hafen der Heimath wieder zurücklaufen: sondern die Gränzen des Ozeans wollte er ermessen, das Land finden, das jenseits der Wasserwüsten liegen mußte.

---

des mächtigen Stammes, in üppiger Verlorenheit wirr und kraus am Boden sich hinwinden würde, nun aber, als reicher Schmuck der rauhen Eichenrinde, an der kernigen Gestalt des Baumes selbst sichere unverflossene Gestalt gewinnt. Wie gedankenlos ist diese tief bedeutsame Erfindung Beethoven's von unseren ewig „nebenthematisirenden" modernen Instrumentalkomponisten ausgebeutet worden!

So drang der Meiſter durch die unerhörteſten Möglichkeiten der abſoluten Tonſprache, — nicht, indem er an ihnen flüchtig vorbeiſchlüpfte, ſondern indem er ſie vollſtändig, bis zu ihrem letzten Laute, aus tiefſter Herzensfülle ausſprach, — bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu meſſen beginnt; wo er im weit vorgeſtreckten Strande des neuen Kontinentes die immer wachſende Höhe feſten Grundes berührt; wo er ſich zu entſcheiden hat, ob er in den bodenloſen Ozean umkehren, oder an dem neuen Geſtade Anker werfen will. Nicht rohe Meerlaune hatte den Meiſter aber zu ſo weiter Fahrt getrieben; er mußte und wollte in der neuen Welt landen, denn nach ihr nur hatte er die Fahrt unternommen. Rüſtig warf er den Anker aus, und dieſer Anker war das Wort. Dieſes Wort war aber nicht jenes willkürliche, bedeutungsloſe, wie es im Munde des Modeſängers eben nur als Knorpel des Stimmtones hin- und hergekäut wird; ſondern das nothwendige, allmächtige, allvereinende, in das der ganze Strom der vollſten Herzensempfindung ſich zu ergießen vermag; der ſichere Hafen für den unſtet Schweifenden: das Licht, das der Nacht wand-

ihrem ureigensten Elemente sich bewegte, gelangte zu der Kraft des großartigsten, liebevollsten Selbstopfers, sich selbst zu beherrschen, ja zu verläugnen, um den Schwestern die erlösende Hand zu reichen. Sie hat als das Herz sich bewährt, das Kopf und Glieder verbindet; und nicht ohne Bedeutung ist es, daß gerade die Tonkunst in der modernen Gegenwart eine so ungemeine Ausdehnung durch alle Zweige der Öffentlichkeit gewonnen hat.

Um über den widerspruchsvollsten Geist dieser Öffentlichkeit sich klar zu werden, haben wir zunächst aber zu beherzigen, daß keineswegs ein gemeinsames Zusammenwirken der Künstlerschaft mit der Öffentlichkeit, ja nicht einmal ein gemeinsames Zusammenwirken der Tonkünstler selbst jenen großartigen Prozeß, wie wir ihn soeben vorgehen sahen, vollführt hat, sondern lediglich ein überreiches künstlerisches Individuum, das einsam den Geist der, in der Öffentlichkeit nicht vorhandenen Gemeinsamkeit in sich aufnahm, ja aus der Fülle seines Wesens, vereint mit der Fülle musikalischer Möglichkeit, diese Gemeinsamkeit, als eine künstlerisch von ihm ersehnte, sogar erst in sich produzirte. Wir sehen, daß dieser wundervolle Schöpfungsprozeß, wie er die Symphonieen Beethoven's als immer gestaltender Lebensakt durchdringt, von dem Meister nicht nur in abgeschiedenster Einsamkeit vollbracht wurde, sondern von der künstlerischen Genossenschaft gar nicht einmal begriffen, vielmehr auf das Schmählichste misverstanden worden ist. Die Formen, in denen der Meister sein künstlerisches, weltgeschichtliches Ringen kundgab, blieben für die komponirende Mit- und Nachwelt eben nur Formen, gingen durch die Manier in die Mode über, und trotz dem kein Instrumentalkomponist selbst in diesen Formen nur noch die mindeste Erfindung kundzugeben vermochte, verlor doch keiner den Muth, fort und fort Symphonieen und ähnliche Stücke zu schreiben, ohne im Mindesten auf den Gedanken zu gerathen, daß die letzte Symphonie bereits geschrieben sei.*)

*) Wer eigens die Geschichte der Instrumentalmusik seit Beethoven zu schreiben sich vorgenommen hat, wird ohne Zweifel von einzelnen Erscheinungen in dieser Periode zu berichten haben, die eine besondere und fesselnde Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen ganz gewiß im Stande sind. Wer die Geschichte der Künste von einem

So haben wir denn auch erleben müssen, daß die große Weltentdeckungsfahrt Beethoven's, — diese einmalige, durchaus unwiederholbare Thatsache, wie wir sie in seiner Freudensymphonie als letztes, kühnstes Wagniß seines Genius vollbracht erkennen, — in blödester Unbefangenheit nachträglich wieder angetreten und ohne Beschwerden glücklich überstanden worden ist. Ein neues Genre, eine „Symphonie mit Chören", — weiter sah man darin nichts! Warum soll Der oder Jener nicht auch eine Symphonie mit Chören schreiben können? Warum soll nicht „Gott der Herr" zum Schluß aus voller Kehle gelobt werden, nachdem er geholfen hat, drei vorangehende Instrumentalsätze so geschickt wie möglich zu Stande zu bringen? — — So hat Columbus Amerika nur für den süßlichen Schacher unserer Zeit entdeckt!

Der Grund dieser widerlichen Erscheinung liegt aber tief im Wesen unserer modernen Musik selbst. Die von der Dicht- und Tanzkunst abgelöste Tonkunst ist keine den Menschen unwillkürlich nothwendige Kunst mehr. Sie hat sich selbst nach Gesetzen konstruiren müssen, die, ihrem eigenthümlichen Wesen entnommen, in keiner rein menschlichen Erscheinung ihr verwandtes, verdeutlichendes Maaß finden. Jede der anderen Künste hielt sich an dem Maaße der äußeren menschlichen Gestalt, des äußerlichen menschlichen Lebens, oder der Natur fest, mochte es dieß unbedingt Vorhandene und Gegebene auch noch so willkürlich entstellen. Die Tonkunst, die nur an dem scheuen, aller Einbildungen, aller Täuschungen fähigen Gehöre ihr äußerlich menschliches Maaß fand, mußte sich abstraktere Gesetze bilden,

so weitsichtigen Standpunkte aus betrachtet, als es hier nothwendig ist, hat einzig an die entscheidenden Hauptmomente in ihr sich zu halten; er muß unbeachtet lassen, was von diesen Momenten abliegt oder von ihnen sich nur ableitet. Je unverkennbarer aber in solchen einzelnen Erscheinungen große Fähigkeit sich kundgiebt, desto schlagender beweisen, bei der Unfruchtbarkeit ihres ganzen Kunsttreibens überhaupt, gerade sie, daß in ihrer besonderen Kunstart, wohl in Bezug auf technisches Verfahren, nicht aber auf den lebendigen Geist etwas zu entdecken übrig geblieben ist, wenn einmal das in ihr ausgesprochen wurde, was Beethoven in der Musik aussprach. In dem großen allgemeinsamen Kunstwerke der Zukunft wird ewig neu zu erfinden sein, nicht aber in der einzelnen Kunstart, sobald diese — wie die Musik durch Beethoven — bereits zur Allgemeinsamkeit hingeleitet ist, und dennoch in ihrem einsamen Fortbilden verharrt.

und diese Gesetze zu einem vollständigen wissenschaftlichen Systeme verbinden. Dieß System war die Basis der modernen Musik: auf dieses System wurde gebaut, auf ihm Thurm auf Thurm gestellt, und je kühner der Bau, desto unerläßlicher die feste Grundlage, — diese Grundlage, die an sich aber keineswegs die Natur war. Dem Plastiker, dem Maler, dem Dichter wird in seinem künstlerischen Gesetze die Natur erklärt; ohne inniges Verständniß der Natur vermag er nichts Schönes zu schaffen. Dem Musiker werden die Gesetze der Harmonie, des Kontrapunktes erklärt; sein Erlerntes, ohne welches er kein musikalisches Gebäude aufführen kann, ist ein abstraktes, wissenschaftliches System; durch erlangte Geschicklichkeit in seiner Anwendung wird er Zunftgenosse, und von diesem zunftgenössischen Standpunkte aus sieht er nun in die Welt der Dinge hinein, die ihm nothwendig eine andere erscheinen muß, als dem unzunftgenössischen Weltkinde, — dem Laien. Der uneingeweihte Laie steht nun verdutzt vor dem künstlichen Werke der Kunstmusik, und vermag sehr richtig nichts anderes von ihm zu erfassen, als das allgemein Herzanregende; dieß tritt ihm aus dem Wunderbaue aber nur in der unbedingt ohrgefälligen Melodie entgegen: alles Übrige läßt ihn kalt oder beunruhigt ihn auf konfuse Weise, weil er es sehr einfach nicht versteht und nicht verstehen kann. Unser modernes Konzertpublikum, welches der Kunstsymphonie gegenüber sich warm und befriedigt anstellt, lügt und heuchelt, und die Probe dieser Lüge und Heuchelei können wir jeden Augenblick erhalten, sobald — wie es denn auch in den berühmtesten Konzertinstituten geschieht — nach einer solchen Symphonie irgend ein modern melodiöses Operntonstück vorgetragen wird, wo wir dann den eigentlichen musikalischen Puls des Auditoriums in ungeheuchelter Freude sogleich schlagen hören.

Ein durch sie bedingter Zusammenhang unserer Kunstmusik mit der Öffentlichkeit ist durchaus zu läugnen: wo er sich kundgeben will, ist er affektirt und unwahr, oder bei einem gewissen Volkspublikum, welches ohne Affektation von dem Drastischen einer Beethoven'schen Symphonie zuweilen ergriffen zu werden vermag, mindestens unklar, und der Eindruck dieser Tonwerke sicher ein unvollständiger, lückenhafter. Wo dieser Zusammenhang aber nicht vorhanden ist, kann der zünftige Zusammenhang der Kunstgenossenschaft nur ein äußerlicher sein; das Wachsen

und Geſtalten der Kunſt aus innen heraus kann nicht aus der Gemeinſchaft ſich bedingen, die eben nur eine künſtlich ſyſtematiſche iſt, — ſondern nur in dem Einzelnen, aus der Individualität des beſonderen Weſens, vermag ſich ein natürlicher Geſtaltungs- und Entwickelungstrieb, nach inneren unwillkürlichen Geſetzen zu bethätigen. Nur an der Eigenthümlichkeit und Fülle einer individuellen Künſtlernatur kann derjenige künſtleriſche Schöpfertrieb ſich nähren, der nirgends in der äußeren Natur ſelbſt ſich Nahrung zu verſchaffen vermag; denn nur dieſe Individualität vermag in ihrer Beſonderheit, in ihrem perſönlichen Anſchauen, in ihrem eigenthümlichen Verlangen, Sehnen und Wollen, dieſer Kunſtmaſſe den Geſtaltung gebenden Stoff zuzuführen, den ſie in der äußeren Natur nicht findet: erſt an der Individualität dieſes einen, beſonderen Menſchen wird die Muſik zur rein menſchlichen Kunſt; ſie verzehrt dieſe Individualität, um aus der Zerfloſſenheit ihres Elementes ſelbſt zur Verdichtung, zur Individualität zu gelangen.

So ſehen wir denn in der Muſik, wie in den anderen Künſten, aber aus ganz anderen Gründen, Manieren oder ſogenannte Schulen meiſt nur aus der Individualität eines beſonderen Kunſt

keit, und ohne auf sich warten zu lassen, war er da; wer will nun auf Beethoven das sein, was dieser auf Haydn und Mozart im Gebiete der absoluten Musik war? Das größte Genie würde hier nichts mehr vermögen, eben weil der Genius der absoluten Musik seiner nicht mehr bedarf.

Ihr gebt euch vergebene Mühe, zur Beschwichtigung Eures läppisch-egoistischen Produktionssehnens, die vernichtende musikweltgeschichtliche Bedeutung der letzten Beethoven'schen Symphonie läugnen zu wollen; Euch rettet selbst Eure Dummheit nicht, durch die Ihr es ermöglicht, dieses Werk nicht einmal zu verstehen! Macht was Ihr wollt; seht neben Beethoven ganz hinweg, tappt nach Mozart, umgürtet euch mit Sebastian Bach; schreibt Symphonieen mit oder ohne Gesang, schreibt Messen, Oratorien, — diese geschlechtslosen Opernembryonen! — macht Lieder ohne Worte, Opern ohne Text —: Ihr bringt nichts zu Stande, was wahres Leben in sich habe. Denn seht, — Euch fehlt der Glaube! Der große Glaube an die Nothwendigkeit dessen, was Ihr thut! Ihr habt nur den Glauben der Albernheit, den Aberglauben an die Möglichkeit der Nothwendigkeit Eurer egoistischen Willkür! —

Beim Überblicke der geschäftigen Einöde unserer musikalischen Kunstwelt; beim Gewahren der unbedingtesten Zeugungsunfähigkeit dieser gleichwohl ewig sich beliebäugelnden Kunstmasse; beim Anblicke dieses gestaltlosen Breies, dessen Bodensatz verstockte, pedantische Unverschämtheit ist, und aus dem, bei allem tiefsinnenden, urmusikalischen Meisterdünkel, endlich doch nur gefühlslüderliche, italienische Opernarien oder freche französische Kankantanzweisen an das volle Tageslicht der modernen Öffentlichkeit als künstlich destillirte Dünste zu steigen vermögen; — kurz, bei Erwägung dieses vollkommenen schöpferischen Unvermögens, sehen wir uns ohne Schreck nach dem großen vernichtenden Schicksalsschlage um, der diesem ganzen, unmäßig ausgebreiteten Musikkrame ein Ende mache, um Raum zu schaffen dem Kunstwerke der Zukunft, in welchem die wahre Musik wahrlich keine geringe Rolle zu übernehmen haben wird, dem aber auf diesem Boden Luft und Athem schlechterdings versagt sind*).

*) So weit ich mich auch, im Verhältniß zu den anderen Kunstarten, über das Wesen der Musik hier verbreitet habe (was übriger

5.

Dichtkunſt.

Geſtattete es uns die Mode oder der Gebrauch, die ächte und wahre Schreib- und Sprechart: **tichten** für dichten, wieder aufzunehmen, ſo gewännen wir in den zuſammengeſtellten Namen der drei urmenſchlichen Künſte, Tanz-, Ton- und Tichtkunſt, ein ſchön bezeichnendes ſinnliches Bild von dem Weſen dieſer dreieinigen Schweſtern, nämlich einen vollkommenen Stabreim, wie er unſerer Sprache urſprünglich zu eigen iſt. Bezeichnend wäre dieſer Stabreim beſonders aber auch wegen der Stellung, welche die „Tichtkunſt“ in ihm einnähme: als letztes Glied des Reimes ſchloſſe ſie nämlich dieſen erſt wirklich zum Reime ab, indem zwei ſtabverwandte Worte erſt durch das Hinzutreten oder Erzeugen des Dritten zum vollkommenen Reime erhoben werden, ſo daß ohne dieſes dritte Glied die beiden erſten nur zufällig vorhanden, mit ihm und durch daſſelbe erſt als nothwendig dargeſtellt ſind, — wie Mann und Weib erſt durch das von ihnen gezeugte Kind als wirklich nothwendig bedingt erſcheinen.

aber mit nicht minderer Nothwendigkeit ebenfalls umgekehrt vor: die Anfangsglieder erhalten durch das Schlußglied wohl erst ihre Bedeutung als Reim, das Schlußglied ohne die Anfangsglieder ist aber an und für sich gar nicht erst denkbar. So vermag die Dichtkunst das wirkliche Kunstwerk — und dieß ist nur das sinnlich unmittelbar dargestellte — gar nicht zu schaffen, ohne die Künste, denen die sinnliche Erscheinung unmittelbar angehört; der Gedanke, dieses bloße Bild der Erscheinung, ist an sich gestaltlos, und erst, wenn er den Weg wieder zurückgeht, auf dem er erzeugt wurde, kann er zur künstlerischen Wahrnehmbarkeit gelangen. In der Dichtkunst kommt die Absicht der Kunst sich überhaupt zum Bewußtsein: die anderen Kunstarten enthalten in sich aber die unbewußte Nothwendigkeit dieser Absicht. Die Dichtkunst ist der Schöpfungsprozeß, durch den das Kunstwerk in das Leben tritt: aus Nichts vermag aber nur der Gott Jehova etwas zu machen, — der Dichter muß das Etwas haben, und dieses Etwas ist der ganze künstlerische Mensch, der in der Tanz- und Tonkunst das zum Seelenverlangen gewordene sinnliche Verlangen kundgiebt, welches durch sich erst die dichterische Absicht erzeugt, in ihr seinen Abschluß, in ihrer Erreichung seine Befriedigung findet.

Überall, wo das Volk dichtete, — und nur von dem Volke oder im Sinne des Volkes kann allein wirklich gedichtet werden, — trat auch die dichterische Absicht nur auf den Schultern der Tanz- und Tonkunst, als Kopf des vollkommen vorhandenen Menschen, in das Leben. Die Lyrik des Orpheus hätte die wilden Thiere sicher nicht zu schweigender, ruhig sich lagernder Andacht vermocht, wenn der Sänger ihnen etwa bloß gedruckte Gedichte zu lesen gegeben hätte: ihren Ohren mußte die tönende Herzensstimme, ihren nur nach Fraß spähenden Augen der anmuthig und kühn sich bewegende menschliche Leib der Art erst imponiren, daß sie unwillkürlich in diesem Menschen nicht mehr nur ein Objekt ihres Magens, nicht nur einen fressenswerthen, sondern auch hörens- und sehenswerthen Gegenstand erkannten, ehe sie fähig wurden, seinen moralischen Sentenzen Aufmerksamkeit zu schenken.

Auch das wirkliche Volksepos war keineswegs eine etwa nur rezitirte Dichtung: die Gesänge des Homeros, wie wir sie jetzt vorliegen haben, sind aus der kritisch sondernden und zu-

ſammenfügenden Redaktion einer Zeit hervorgegangen, in der das wahrhafte Epos bereits nicht mehr lebte. Als Solon Geſetze gab und Peiſiſtratos eine politiſche Hofhaltung einführte, ſuchte man bereits nach den Trümmern des untergegangenen Volksepos, und richtete ſich das Geſammelte zum Gebrauch der Lektüre her — ungefähr wie in der Hohenſtaufenzeit die Bruchſtücke der verloren gegangenen Nibelungenlieder. Ehe dieſe epiſchen Geſange zum Gegenſtande ſolcher litterariſchen Sorge geworden waren, hatten ſie aber in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterſtützt, als leiblich dargeſtellte Kunſtwerke geblüht, gleichſam als verdichtete, gefeſtigte, lyriſche Geſangstänze, mit vorherrſchendem Verweilen bei der Schilderung der Handlung und der Wiederholung heldenhafter Dialoge. Dieſe epiſch lyriſchen Darſtellungen bilden das unverkennbare Mittelglied zwiſchen der eigentlichen älteſten Lyrik und der Tragödie, den normalen Übergangspunkt von jener zu dieſer. Die Tragödie war daher das in das öffentliche politiſche Leben eintretende Volkskunſtwerk, und an ihrem Erſcheinen können wir ſehr deutlich das von einander abweichende Verfahren in der Weiſe des Kunſtſchaffens des Volkes und des bloß litterärgeſchichtlichen Machens der ſo

delt, und freut sich dann im Denken seines Handelns. So jagte das heitere Volk von Athen die trübsinnigen Söhne des kunstsinnigen Peisistratos bei einer hitzigen Veranlassung zu Hof und Stadt hinaus, und bedachte dann, wie es bei dieser Gelegenheit ein sich selbst angehörendes, freies Volk geworden sei; so stellte es die Bretter der Bühne auf, schmückte als Tragöde sich mit Gewand und Maske eines Gottes oder Helden, um selbst Gott oder Held zu sein, und die Tragödie war erschaffen, deren Blüthe es mit wonnigem Bewußtsein von seiner Schöpferkraft genoß, deren metaphysischen Grund aufzusuchen es aber der kopfzerbrecherischen Spekulation unserer heutigen Hoftheaterdramaturgen rücksichtslos genug allein überließ.

Die Blüthe der Tragödie dauerte genau so lange, als sie aus dem Geiste des Volkes heraus gedichtet wurde, und dieser Geist eben ein wirklicher Volksgeist, nämlich ein gemeinsamer, war. Als die nationale Volksgenossenschaft sich selbst zersplitterte, als das gemeinsame Band ihrer Religion und ureigenen Sitte von den sophistischen Nadelstichen des egoistisch sich zersetzenden atheniſchen Geistes zerstochen und zerstückt wurde, — da hörte auch das Volkskunstwerk auf: da bemächtigten sich die Professoren und Doktoren der ehrbaren Litteratenzunft des in Trümmer zerfallenden Gebäudes, schleppten Balken und Steine beiseit, um an ihnen zu forschen, zu kombiniren und zu meditiren. Aristophanisch lachend ließ das Volk den gelehrten Insekten den Abgang seines Verzehrten, warf die Kunst auf ein paar tausend Jahre zu Seite, und machte aus innerer Nothwendigkeit Weltgeschichte, während Jene auf alexandrinischen Oberhofbefehl Litteraturgeschichte zusammenstoppelten. —

Das Wesen der Dichtkunst, nach der Auflösung der Tragödie, und nach ihrem Ausscheiden aus der Gemeinsamkeit mit der darstellenden Tanz- und Tonkunst, läßt sich, — trotz der ungeheuren Ansprüche, die sie erhob, — leicht genug zu einer genügenden Übersicht darstellen. Die einsame Dichtkunst — dichtete nicht mehr; sie stellte nicht mehr dar, sie beschrieb nur; sie vermittelte nur, sie gab nicht mehr unmittelbar; sie stellte wahrhaft Gedichtetes zusammen, aber ohne das lebendige Band des Zusammenhaltes; sie regte an, ohne die Anregung zu befriedigen; sie reizte zum Leben, ohne selbst zum Leben zu gelangen; sie gab den Katalog einer Bildergallerie, aber nicht die

Bilder ſelbſt. Das winterliche Geäſte der Sprache, ledig des ſommerlichen Schmuckes des lebendigen Laubes der Töne, verkrüppelte ſich zu den dürren, lautloſen Zeichen der Schrift: ſtatt dem Ohre theilte ſtumm ſie ſich nun dem Auge mit; die Dichterweiſe ward zur Schreibart, — zum Schreibſtyl der Geiſteshauch des Dichters.

Da ſaß ſie nun, die einſame grämliche Schweſter, hinter der qualmenden Lampe im düſteren Zimmer, — ein weiblicher Fauſt, der über Staub und Mottenfraß hinweg aus dem unbefriedigenden Weben und Kreuzen der Gedanken, aus der ewigen Marter der Vorſtellung und Einbildung, in das wirkliche Leben hinaus ſich ſehnte, um mit Fleiſch und Bein, niet- und nagelfeſt, unter wirklichen Menſchen als wirklicher Menſch zu gehen und zu ſtehen. Ach! ihr Fleiſch und Bein hatte die arme Schweſter in übergedankenvoller Gedankenloſigkeit von ſich fahren laſſen: was ihr nun fehlte, der körperloſen Seele, konnte ſie jetzt immer nur beſchreiben, wie ſie es von ihrem trüben Zimmer aus, durch das Fenſter des Denkens, in der lieben weiten Sinnenwelt leben und ſich bewegen ſah; von dem Geliebten ihrer Jugend konnte ſie ewig nur ſchildern: „ſo ſah er

gehen muß, haben wir einzig diese millionenfache Masse dicker Bücher zu verdanken, durch die sie im Grunde nur den Jammer ihrer Unbeholfenheit hat mittheilen wollen. Dieser ganze undurchdringliche Wust der aufgespeicherten Litteratur ist in Wahrheit nichts Anderes, als das — trotz Millionen Phrasen — ewig nicht zu Wort kommende, Jahrhunderte lang — in Versen und in Prosa — sich abmühende Stammeln des nach seinem Aufgehen in der natürlichen Unmittelbarkeit verlangenden, sprachunfähigen Gedankens.

Dieser Gedanke, die höchste und bedingteste Thätigkeit des künstlerischen Menschen, hatte von dem warmen, schönen Leibe, dessen Sehnen ihn gezeugt und genährt, sich losgetrennt wie von einem hemmenden, fesselnden Bande, das an seiner unbegränzten Freiheit ihn hindere: — so glaubte das christliche Sehnen vom sinnlichen Menschen sich losreißen zu müssen, um im schrankenlosen Himmelsäther zu freiester Willkür sich auszudehnen. Wie unablösbar jener Gedanke und dieses Sehnen aber von dem Wesen der menschlichen Natur sei, das sollte ihnen in dieser Trennung gerade erst kund werden: so hoch und luftig sie aufschweben mochten, immer nur konnten sie es in der Gestalt des leiblichen Menschen. Den Körper, wie er an die Gesetze der Schwere gebunden ist, vermochten sie allerdings nicht mit sich zu nehmen; wohl aber eine von ihm abstrahirte, dunstig flüssige Masse, die unwillkürlich Form und Gebahren des menschlichen Leibes wieder annahm. So schwebte der dichterische Gedanke als menschlich gestaltete Wolke in der Luft, die ihren Schatten ausbreitete über das wirkliche, leibliche Erdenleben, zu dem sie ewig nur herabblickte und in dem sie sich aufzulösen verlangen mußte, wie aus ihm ja allein sie ihre dunstigen Nebellebenssäfte sog. Die wirkliche Wolke löst sich auf, indem sie die Bedingungen ihres Daseins der Erde wieder zurückgiebt: als befruchtender Regen senkt sie sich auf die Gefilde herab, dringt tief in das durstige Erdreich hinein, tränkt die schmachtenden Keime der Pflanze, die dann in üppiger Fülle sich dem Sonnenlichte erschließt, — dem Lichte, das die schattende Wolke zuvor der Flur entzogen hatte. So soll der dichterische Gedanke das Leben wieder befruchten, nicht als eitle, wesenlose Wolke zwischen das Leben und das Licht sich mehr lagern.

Was auf jener Höhe die Dichtkunst gewahrte, war eben

nur das Leben: je höher ſie ſich hob, deſto überſichtlicher vermochte ſie es zu erſpähen; in je größerem Zuſammenhange ſie es ſo aber zu erfaſſen im Stande war, deſto lebhafter ſteigerte in ihr ſich das Verlangen, dieſen Zuſammenhang zu erfaſſen, gründlich zu erforſchen. So ward die Dichtkunſt Wiſſenſchaft, Philoſophie. Dem Drange, die Natur und die Menſchen ihrem Weſen nach zu erkennen, verdanken wir die unendlich reiche Litteratur, deren Kern jenes gedankenhafte Dichten iſt, wie es ſich uns in der Menſchen- und Naturkunde und in der Philoſophie kundgiebt. Je lebhafter in dieſen Wiſſenſchaften das Verlangen nach Darſtellung des Erkannten ſich ausſpricht, deſto mehr nahern ſie ſich wieder dem künſtleriſchen Dichten, und der erreichbarſten Vollendung in der Verſinnlichung des allgemeinen Gegenſtandes gehören die herrlichen Werke aus dieſem Kreiſe der Litteratur an. Nichts Anderes vermag aber endlich die tiefſte und allgemeinſte Wiſſenſchaft zu wiſſen, als das Leben ſelbſt, und der Inhalt des Lebens iſt kein anderer als der Menſch und die Natur: vollkommenſte Verſicherung ihrer ſelbſt erhält daher die Wiſſenſchaft nur wieder im Kunſtwerk, in dem Werke, das den Menſchen und die Natur — ſo weit dieſe im Menſchen

die nothwendigen Bedingungen desselben erfüllt, und das Verlangen, ihnen zu entsprechen, mit Erfolg belohnt.

Ein gemeinschaftlicher Drang zum dramatischen Kunstwerke kann nur in Denjenigen vorhanden sein, welche gemeinschaftlich das Kunstwerk wirklich darstellen: diese sind, nach unseren Begriffen, die Schauspielergenossenschaften. Solche Genossenschaften sehen wir am Schlusse des Mittelalters unmittelbar aus dem Volke hervorgehen: Diejenigen, die später sich ihrer bemeisterten, und vom Standpunkte der absoluten Dichtkunst aus, ihnen das Gesetz machten, erwarben sich das Verdienst, in Grund und Boden das verdorben zu haben, was Derjenige, der unmittelbar aus solch' einer Genossenschaft hervorging, mit ihr und für sie dichtete, zum Staunen aller Zeiten erschaffen hatte. Aus der innigsten, wahrhaftesten Natur des Volkes heraus dichtete Shakespeare für seine Schauspielgenossen das Drama, das uns um so staunenswürdiger erscheint, als wir durch die Macht der nackten Rede allein und ohne alle Hülfe verwandter Kunstarten es erstehen sehen: nur eine Hülfe ward ihm zu Theil, die Phantasie seines Publikums, das mit lebhafter Theilnahme sich der Begeisterung der Genossen des Dichters zuwandte. Ein unerhörtes Genie, und eine nie wieder erschienene Gunst glücklicher Umstände, ersetzten gemeinschaftlich, was ihnen gemeinschaftlich abging. Das ihnen gemeinsame Schöpferische war aber — das Bedürfniß, und wo dieses in wahrhafter, naturnothwendiger Kraft sich äußert, da vermag der Mensch auch das Unmögliche, um es zu befriedigen: aus der Armuth wird Fülle, aus dem Mangel Überfluß; die ungeschlachte Gestalt des schlichten Volkskomödianten spricht in Heldengebärden, der rauhe Klang der Alltagssprache wird tönende Seelenmusik, das rohe, mit Teppichen umhangene Brettergerüst wird zur Weltbühne mit all' ihren reichen Scenen. Nehmen wir dieß Kunstwerk aus der Fülle glücklicher Bedingungen hinweg, stellen wir es außerhalb des Bereiches zeugender Kraft, wie sie aus dem Bedürfnisse dieser einen, gerade so gegebenen Zeitperiode hervorging, so sehen wir aber zu unserer Trauer, daß die Armuth doch nur Armuth, der Mangel doch nur Mangel war; daß Shakespeare wohl der gewaltigste Dichter aller Zeiten, sein Kunstwerk aber noch nicht das Werk für alle Zeiten war; daß, nicht sein Genius, wohl aber der unvollendete, nur wollende, noch nid

aber konnende künſtleriſche Geiſt ſeiner Zeit, ihn doch nur zum Theſpis der Tragödie der Zukunft machte. Wie der Karren des Theſpis, in dem geringen Zeitumfange der atheniſchen Kunſtblüthe, ſich zu der Bühne des Aiſchylos und Sophokles verhält, ſo verhält ſich die Bühne Shakeſpeare's in dem ungemeſſenen Zeitraume der allgemeinſamen menſchlichen Kunſtblüthe, zu dem Theater der Zukunft. Die That des alleinigen Shakeſpeare, die ihn zu einem allgemeinen Menſchen, zum Gott machte, iſt doch nur die That des einſamen Beethoven, die ihn die Sprache der künſtleriſchen Menſchen der Zukunft finden ließ: erſt wo dieſe beiden Prometheus' — Shakeſpeare und Beethoven — ſich die Hand reichen; wo die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleiſch und Blut ſich bewegen werden; wo die nachgebildete Natur, aus dem engen Rahmen an der Zimmerwand des Egoiſten, in dem weiten, von warmem Leben durchwehten, Rahmen der Bühne der Zukunft üppig ſich ausdehnen wird, — erſt da wird, in der Gemeinſchaft aller ſeiner Kunſtgenoſſen, auch der Dichter ſeine Erlöſung finden. —

Auf dem weiten Wege von der Bühne Shakeſpeare's zu

Goethe zählte einst nur vier Wochen reinen Glückes aus seinem überreichen Leben zusammen: die unseligsten Jahre seines Lebens erwähnt er nicht besonders; wir kennen sie aber: — es waren die, in denen er jenes stockende und verstimmte Instrument sich zu seinem Gebrauche herrichten wollte. Ihn, den Gewaltigen, verlangte es, aus der lautlosen Einöde kunstlitterarischen Schaffens sich in das lebendige, klangvolle Kunstwerk zu erlösen. Wessen Auge war sicherer und umfassender im Erkennen des Lebens, als das seinige? Was er ersehen, geschildert und beschrieben, das wollte er nun auf jenem Instrumente zu Gehör bringen. O Himmel! wie entstellt, wie unkennbar klangen ihm seine, in dichterische Musik gebrachten, Anschauungen entgegen! Was hat er mit dem Stimmhammer pochen müssen, was die Saiten ziehen und dehnen, bis wimmernd sie endlich sprangen! — Er mußte ersehen, daß in der Welt Alles möglich ist, nur nicht, daß der abstrakte Geist die Menschen regiere: wo dieser Geist nicht aus dem ganzen gesunden Menschen herauskeimt und seine Blüthe entfaltet, da läßt er sich nicht von oben herein eingießen. Der egoistische Dichter kann durch seine Absicht mechanische Puppen sich bewegen lassen, nicht aber aus Maschinen wirkliche Menschen zum Leben bringen. Von der Bühne, wo Goethe Menschen machen wollte, verjagte ihn endlich ein Pudel; — zum warnenden Beispiele für alles unnatürliche Regieren von Oben!

Wo ein Goethe gescheitert war, mußte es guter Ton werden, von vorne herein sich als gescheitert anzusehen: die Dichter dichteten noch Schauspiele, aber nicht für die ungehobelte Bühne, sondern für das glatte Papier. Nur was so in zweiter oder dritter Qualität noch hier oder da, der Lokalität angemessen, herumdichtete, gab sich mit den Schauspielern ab; nicht aber der vornehme, sich selbst dichtende Dichter, der von allen Lebensfarben nur noch die abstrakte preußische Landesfarbe, Schwarz auf Weiß, anständig fand. So erschien denn das Unerhörte: für die stumme Lektüre geschriebene Dramen!

Behalf sich Shakespeare im Drange nach unmittelbarem Leben mit dem rohen Gerüste seiner Volksbühne, so genügte der egoistischen Resignation des modernen Dramatikers die Buchhändlertafel, auf der er sich lebendig todt zum Markte auslegte Hatte das sinnlich erscheinende Drama sich an das Herz d

Volkes geworfen, so legte das „im Verlag“ erschienene Bühnenstück sich der Geneigtheit des Kunstkritikers zu Füßen. Aus einer sklavischen Abhängigkeit in die andere sich fügend, schwang sich so die dramatische Dichtkunst — nach ihrem eitlen Wähnen — zur unbegränzten Freiheit auf; diese lästigen Bedingungen, unter denen allein ein Drama in das Leben treten konnte, durfte sie ja nun ohne alle Umstände über den Haufen werfen; nur was leben will, hat der Nothwendigkeit zu gehorchen, — was aber viel mehr als leben, nämlich todt sein will, das kann mit sich machen, was es Lust hat: das Willkürlichste ist in ihm das Nothwendigste, und je unabhängiger von den Bedingungen der sinnlichen Erscheinung, desto freier durfte die Dichtkunst sich nur noch dem Sichselbstwollen, der absoluten Selbstbewunderung überlassen.

So war durch die Aufnahme des Drama's in die Litteratur nur eine neue Form gewonnen, in der die Dichtkunst jetzt wieder sich selbst dichten konnte, vom Leben nur den zufälligen Stoff entnehmend, den sie willkürlich zur einzig nothwendigen Selbstverherrlichung benutzen durfte. Aller Stoff, alle Form war ihr nur dazu da, einen abstrakten Gedanken, das idealisirte selbstsüchtige liebe Ich des Dichters, dem lesenden Auge auf das Dringendste anzuempfehlen. Wie treulos vergaß sie dabei, daß sie alle, auch die komplizirtesten ihrer Formen, doch nur diesem hochmüthig verachteten sinnlichen Leben erst zu verdanken hatte! Von der Lyrik durch alle Dichtungsformen hindurch bis zu diesem litterarischen Drama, giebt es nicht eine einzige, die nicht der leiblichen Unmittelbarkeit des Volkslebens, als bei weitem reinere und edlere Form entblüht wäre. Was sind alle die Ergebnisse des scheinbar selbständigen Gestaltens der abstrakten Dichtkunst in Bezug auf Sprache, Vers und Ausdruck, gegen die immer frisch gezeugte Schönheit, Mannigfaltigkeit und Vollendung der Volkslyrik, welche die Forschung jetzt in höchstem Reichthume erst wieder unter Schutt und Trümmer hervorzuziehen bemüht ist? Diese Volkslieder sind ohne Tonweise aber gar nicht zu denken: was aber nicht nur gesprochen, sondern auch gesungen wurde, gehörte dem unmittelbar sich kundgebenden Leben an; wer spricht und singt, der drückt zugleich auch durch Gebärde und Bewegung seine Gefühle aus, — wenigstens wer dieß unwillkürlich thut, wie das Volk, — allerdings nicht

der geschulte Zögling unserer Gesangsprofessoren. — Wo die so geartete Kunst blüht, da erfindet sie von selbst aber auch immer neue Wendungen des Ausdruckes, neue Formen der Dichtung, und die Athener lehren uns ja, wie im Fortschritte dieser Selbstbildung das höchste Kunstwerk, die Tragödie geboren werden konnte. — Dagegen muß nun die vom Leben abgewandte Dichtkunst ewig unfruchtbar bleiben; all' ihr Gestalten kann immer nur das der Mode, das des willkürlichen Kombinirens — nicht Erfindens — sein; unglücklich in jeder Berührung mit der Materie, wendet sie sich daher immer wieder nur zum Gedanken zurück, diesem rastlosen Triebrade des Wunsches, des ewig begehrenden, ewig ungestillten Wunsches, der — die einzig mögliche Befriedigung in der Sinnlichkeit von sich abweisend — ewig nur sich wünschen, ewig nur sich verzehren muß.

Aus diesem Zustande der Unseligkeit heraus vermag das gedichtete Litteraturdrama sich nur dadurch wieder zu erlösen, daß es zum lebendigen wirklichen Drama wird. Der Weg dieser Erlösung ist wiederholt, und auch in neuerer Zeit, oft eingeschlagen worden, — von Manchem aus redlicher Sehnsucht, von Vielen leider aber auch nur aus keinem anderen Grunde, als weil die Bühne unvermerkt ein einträglicherer Markt, als die Buchhändlertafel geworden war.

Die Öffentlichkeit, möge sie auch in noch so großer gesellschaftlicher Entstellung sich zeigen, hält sich immer nur an das Unmittelbare und sinnlich Wirkliche; ja die Wechselwirkung des Sinnlichen macht im Grunde nur das aus, was wir Öffentlichkeit nennen. Hatte die hochmüthig unfähige Dichtkunst sich von dieser unmittelbaren Wechselwirkung zurückgezogen, so hatten, in Bezug auf das Drama, die Schauspieler sich dieser allein bemächtigt. Sehr richtig gehört die theatralische Öffentlichkeit eigentlich auch nur der darstellenden Genossenschaft allein. Wo aber Alles sich egoistisch absonderte, wie der Dichter von dieser Genossenschaft, der er der Sache gemäß ursprünglich unmittelbar angehört, da trennte auch die Genossenschaft das gemeinschaftliche Band, das sie einzig zu einer künstlerischen machte. Wollte der Dichter unbedingt nur sich auf der Bühne sehen, — bestritt er somit von vornherein der Genossenschaft ihre künstlerische Bedeutung, — so löste aus ihr mit weit natürlich Berechtigung auch der einzelne Darsteller sich los, um unbel

wiederum nur ſich geltend zu machen; und hierin ward er vom Publikum, das unwillkürlich ſich immer nur an die abſolute Erſcheinung hält, mit aufmunterndſter Beiſtimmung unterſtützt. — Die Schauſpielkunſt wurde hierdurch zur Kunſt des Schauſpielers, zur perſönlichen Virtuoſität, d. h. derjenigen egoiſtiſchen Kunſtäußerung, die unbedingt wiederum nur ſich, die abſolute Glorie der Perſönlichkeit will. Der gemeinſame Zweck, durch welchen einzig das Drama zum Kunſtwerke wird, lag dem perſönlichen Virtuoſen bis zur unkenntlichſten Ferne ab, und was die Schauſpielkunſt als eine gemeinſame, auf den Geiſt der Gemeinſamkeit einzig begründete, ganz von ſelbſt erzeugen muß, — das dramatiſche Kunſtwerk, — das will dieſer eine Virtuoſe, oder die Zunft der Virtuoſen, gar nicht, ſondern ſich, das ſeiner perſönlichen Kunſtfertigkeit ſpeziell Entſprechende, das ſeine Eitelkeit einzig Lohnende allein. Hundert der fähigſten Egoiſten, wenn ſie alle auf einer Stelle verſammelt ſind, vermögen aber nicht das zu vollbringen, was nur das Werk der Gemeinſamkeit ſein kann, wenigſtens nicht eher, als bis ſie eben aufhören, Egoiſten zu ſein; ſo lange ſie dieß aber ſind, iſt ihre, unter

dünkel sich in die schmählichste Abhängigkeit zu begeben. Sie bringt entweder nur todtgeborene Kinder zur Welt, — und das ist ihre beste Thätigkeit, denn hiermit schadet sie doch nichts, — oder sie impft ihre ureigene Krankheit des Wollens und Nichtkönnens wie eine verzehrende Pest den noch halbwegs gesunden Gliedern der Schauspielkunst ein. Jedenfalls muß sie nach den zwangvollen Gesetzen der abhängigsten Unselbständigkeit verfahren: sie muß sich, um nur irgend welche Form zu gewinnen, überall dahin umsehen, wo diese Form irgendwo aus der wirklich lebendigen Schauspielkunst hervorgegangen war. Diese wird denn bei uns in der neuesten Zeit fast nur den Schülern Molière's entnommen.

Bei dem lebhaften, jeder Abstraktion im Grunde immer feindlichen Volke der Franzosen, lebte die Schauspielkunst — so weit sie nicht vom Einflusse des Hofes beherrscht wurde — meist von sich selbst: was unter all' dem übermächtigen, kunstfeindlichen Einwirken unserer allgemeinen sozialen Zustände aus der modernen Schauspielkunst Gesundes sich entwickeln konnte, haben wir, seit dem Ersterben des Shakespeare'schen Drama's, einzig den Franzosen zu verdanken. Aber auch bei ihnen hat — unter dem Drucke des, allem Gemeinsamen tödtlichen, herrschenden Weltgeistes, dessen Wesen der Luxus und die Mode ist, — das wirkliche, vollendete, dramatische Kunstwerk auch nicht nur annähernd sich erzeugen können: das einzige Gemeinsame in der modernen Welt, der Spekulations- und Schachergeist, hat auch bei ihnen alle Keime der wahren dramatischen Kunst in egoistischer Zerspaltung gehalten. Kunstformen, die diesem kümmerlichen Wesen entsprechen, hat die französische Dramatik allerdings aber gewonnen: bei aller Unsittlichkeit des Inhaltes, spricht sich ungemeines Geschick in ihnen aus, diesen Inhalt so schmackhaft wie möglich zu machen, und immer haben sie das Auszeichnende an sich, daß sie aus dem Wesen gerade der französischen Schauspielkunst, also aus dem Leben, wirklich hervorgegangen sind.

Unsere deutschen Dramatiker, aus dem willkürlichen Inhalte ihrer dichterischen Absicht nach Erlösung in irgend einer nothwendig erscheinenden Form sich sehnend, stellten sich, da sie nichts zu bilden vermochten, diese nothwendige Form willkürlich dar, indem sie nach dem französischen Schema griffen, ohne zu bedenken, daß dieses einem ganz verschiedenen, wirklichen Be-

dürfniſſe entſprungen war. Wer nicht aus Nothwendigkeit verfährt, hat aber die Wahl nach Belieben. So waren auch unſere Dramatiker mit der Annahme der franzöſiſchen Form durchaus noch nicht ganz befriedigt: es fehlte zum Gebräu noch dieß und jenes, — etwas Shakeſpeare'ſche Verwegenheit, etwas ſpaniſches Pathos, und als Zuthat Überreſte Schiller'ſcher Idealität oder Iffland'ſcher Bürgergemüthlichkeit; dieß Alles nun nach franzöſiſchem Rezepte unerhört pfiffig angemacht, mit journaliſtiſcher Bedachtſamkeit auf den neueſten Skandal zugerichtet, dem beliebteſten Schauſpieler, — da der Dichter nun einmal ſelbſt das Komödienſpielen nicht erlernt hat, — die Rolle womöglich wiederum eines Dichters zugetheilt, — dieß und jenes noch mit hinzu, wie es gerade die Umſtände fügen —: ſo haben wir das modernſte dramatiſche Kunſtwerk, den in Wahrheit ſich ſelbſt, d. h. ſeine handgreifliche Unfähigkeit dichtenden Dichter.

Genug von dem beiſpielloſen Jammer unſerer theatraliſchen Dichtkunſt, mit der wir im Grunde hier allein doch nur zu thun haben, da wir die eigentliche Litteraturpoeſie durch-

Erwägen wir, wie dieſem warmen, ſchönen Verlangen der Litteraturpoeſie einſt entſprochen werden müſſe, und überlaſſen wir während deſſen unſere moderne dramatiſche Dichtkunſt den glorreichen Triumphen ihrer ſtupiden Eitelkeit!

6.

Bisherige Verſuche zur Wiedervereinigung der drei menſchlichen Kunſtarten.

Bei überſichtlicher Wahrnehmung des Gebahrens jeder der drei rein menſchlichen Kunſtarten nach ihrem Losreißen aus dem urſprünglichen Vereine, mußten wir deutlich erkennen, daß genau da, wo die eine Kunſtart die andere berührte, wo die Fähigkeit der anderen für die der einen eintrat, ſie auch ihre natürliche Gränze fand: über dieſe Gränze vermochte ſie ſich von dieſer Kunſtart wieder bis zu der dritten, und durch dieſe dritte wieder bis zu ſich ſelbſt, bis zu ihrer beſonderſten Eigenthümlichkeit zurück, auszudehnen, — jedoch nur nach den natürlichen Geſetzen der Liebe, der Hingebung an das Gemeinſame durch die Liebe. Wie der Mann durch die Liebe in die Natur des Weibes ſich verſenkt, um durch dieſes in ein Drittes, das Kind aufzugehen, — in dem Dreivereine dennoch aber nur ſich, in ſich jedoch ſein erweitertes, ergänztes und vervollſtändigtes Weſen liebend wiederfindet: ſo vermag jede der einzelnen Kunſtarten, im vollkommenen, gänzlich befreiten Kunſtwerke ſich ſelbſt wiederzufinden, ja ſich ſelbſt, ihr eigenſtes Weſen, als zu dieſem Kunſtwerke erweitert anzuſehen, ſobald ſie auf dem Wege wirklicher Liebe, durch Verſenkung in die verwandten Kunſtarten, wieder zu ſich zurückkommt, und den Lohn ihrer Liebe in dem vollkommenen Kunſtwerke findet, zu dem ſie ſelbſt ſich erweitert weiß. Nur die Kunſtart, die das gemeinſame Kunſtwerk will, erreicht ſomit aber auch die höchſte Fülle ihres eigenen beſonderen Weſens; wogegen diejenige, die nur ſich, ihre höchſte Fülle ſchlechtweg aus ſich allein will, bei allem Luxus, den ſie auf ihre einſame Erſcheinung verwendet, arm und unfrei bleibt. Der Wille zum gemeinſamen Kunſtwerke entſteht aber in jeder Kunſtart unwillkürlich, unbewußt von ſelbſt, ſobald ſie an ihren Schranken angelangt, der entſprechenden Kunſtart ſich giebt, nicht aber von ihr zu

nehmen kann, ganz sie selbst bleibt sie, wenn sie ganz sich selbst giebt zu dem Geschenke muß sie aber werden, wenn sie endlich aus der anderen sich neu erbauen muß: „nur Wer sie ist, der Lieb ich singe". Wenn sie aber ganz einer anderen sich giebt, so bleibt sie auch ganz in ihr enthalten, wer man auch, um ihr in die Seele hineinzusehen, um in ihr innerstes Heiligthum zu blicken, sie selbst wählen mag. —

Von allen Künsten bedarf, ihren innersten Sinn nach, keine der Vermählung mit einer anderen so sehr, als der Tanzkunst, weil sie in ihren individuellsten Eigenthümlichkeiten eben nur wie ein fließendes Kunstelement zwischen den bestimmten und individuellen sich bewegen, Gefahren der beiden anderen Künsten entgehen soll. Nur durch die Rhythmen der Tonkunst, aber nur als Zeigerin des Maßes, vermochte sie auf ihrem innerlich verbleibenden Wege zu ganz unvergleichbarer, formalästhetischer Klarheit zu gelangen. Keine der anderen Künsten vermochte sich aber unbekannt bekannt zu der Gewalt der Tonkunst zu verhalten: sie durfte nur auf sie hören, als es sie zu einem bestimmten ästhetischen Zwecke [illegible]

schrecken; es dünkte sie angemessen, dem gewaltig anschwellenden Ungeheuer der Musik, wie um es zu begütigen, einige zu erübrigende Bissen von sich zum Fraße hinzuwerfen, nur aber, um, wiederum egoistisch gebietend, in ihrer besonderen Sphäre, der Litteratur, ganz und ungestört sie selbst bleiben zu dürfen. Dieser eigensüchtig feigen Stimmung der Dichtkunst zur Tonkunst haben wir die naturwidrige Ausgeburt des Oratorium's zu verdanken, wie es sich aus der Kirche endlich in den Konzertsaal verpflanzte. Das Oratorium will Drama sein, aber genau nur so weit, als es der Musik erlaubt, die unbedingte Hauptsache, die einzig tonangebende Kunstart im Drama zu sein. Wo die Dichtkunst für sich das Alleinige sein wollte, wie im rezitirten Schauspiele, da nahm sie die Musik in ihren Dienst zu Nebenzwecken, zu ihrer Bequemlichkeit, wie z. B. zur Unterhaltung der Zuschauer in den Zwischenakten, oder auch zur Steigerung der Wirkung gewisser stummer Handlungen, wie eines behutsamen Spitzbubeneinbruches und dergleichen mehr. Nicht minder geschah dieß von der Tanzkunst, wenn sie stolz zu Rosse saß und von der Musik ganz ergebenst den Steigbügel sich halten ließ. Gerade so machte es nun die Tonkunst im Oratorium mit der Dichtkunst: sie ließ sich von ihr eben nur die Steine zu Haufen tragen, aus denen sie nach Belieben ihr Gebäude aufführen konnte. Zur unverschämtesten Äußerung ihres immer anschwellenden Hochmuthes bestimmte sich die Musik aber endlich in der Oper. Hier nahm sie den Tribut der Dichtkunst bis auf den letzten Heller in Anspruch: die Poesie sollte ihr nicht mehr nur Verse machen, nicht mehr wie im Oratorium, menschliche Charaktere und dramatische Zusammenhänge nur andeuten, um ihr Anhalt zur Ausbreitung zu geben, — sondern sie sollte ihr ganzes Wesen, Alles was sie irgend vermochte, vollständige Charaktere und komplizierte dramatische Handlungen, kurz das ganze gedichtete Drama selbst ihr zu Füßen legen, um nach Belieben mit diesem Huldigungsgeschenke machen zu dürfen, was ihre Laune ihr eingäbe.

Die Oper, als scheinbare Vereinigung aller drei verwandten Kunstarten, ist der Sammelpunkt der eigensüchtigsten Bestrebungen dieser Schwestern geworden. Unläugbar spricht die Tonkunst in ihr das suprematische Recht der Gesetzgebung an, ja ihrem — aber egoistisch geleiteten — Drange zum eigentlichen Kunstwerke, dem Drama, haben wir die Oper lediglich zu

verdanken. In dem Grade, als Tanz- und Dichtkunst, ihr aber nur dienen sollen, regt sich jedoch, aus den Gegenden der egoistischen Gestaltungen dieser her, ein beständiges Reaktionsgelüst gegen die herrschsüchtige Schwester auf. Dicht- und Tanzkunst hatten sich auf ihre Weise das Drama besonders angeeignet; Schauspiel und pantomimisches Ballet waren die beiden Territorien, zwischen denen sich die Oper nun ergoß, von beiden in sich aufnehmend, was ihr, zur egoistischen Selbstverherrlichung der Musik unerläßlich schien. Schauspiel und Ballet waren sich aber ihrer gewaltsamen Sonderselbständigkeit sehr wohl bewußt: sie liehen sich der Schwester nur wider Willen her, und jedenfalls nur mit dem tückischen Vorsatze, bei irgend geeigneter Gelegenheit in vollster Breite sich allein geltend zu machen. So wie die Dichtkunst den pathetischen, der Oper allein zusagenden Gefühlsboden verläßt, und ihr Netz der modernen Intrigue auswirft, ist Schwester Musik gefangen und muß, wollend oder nicht, ohne an ihnen haften zu können, die öden Spinnfäden drehen und wenden, welche die raffinirende Theaterstücknacherin allein zum Gewebe verbinden kann: da schwirrt und zwitschert sie denn wohl noch wie in der französischen Pfiffigkeitsoper, bis ihr endlich mißmuthig der Athem ausgeht, und Schwester Venia

Tänzer gehören, wogegen der Sänger, auch schon zur Konservirung seiner Stimme, zur vollständigsten Enthaltung von mimischer Gebärdenlust verpflichtet sein soll. Mit der Dichtkunst setzt sie aber zu deren höchster Befriedigung fest, daß man auf der Bühne gar keinen Gebrauch von ihr machen, ja ihre Verse und Worte möglichst gar nicht einmal aussprechen wolle, um sie dafür, als gedrucktes und nothwendig nachzulesendes Textbuch, ganz wieder Litteratur, schwarz auf weiß, sein zu lassen. So ist denn der edle Bund geschlossen, jede Kunstart wieder sie selbst, und zwischen Tanzbein und Textbuch schwimmt die Musik wieder der Länge und Breite nach wie und wohin sie Lust hat. — Das ist die moderne Freiheit im getreuen Abbilde der Kunst! —

Nach so schmählichem Vertrage mußte aber die Tonkunst, so glänzend sie auch in der Oper zu herrschen schien, dennoch ihrer demüthigsten Abhängigkeit inne werden. Ihr Lebenshauch ist die Herzensliebe; will diese auch nur sich, nur ihre Befriedigung, so ist sie zu dieser Befriedigung eines Gegenstandes nicht nur bloß ebenso bedürftig, wie das Sehnen der Sinnen- und Verstandesliebe, sondern sie empfindet dieß Bedürfniß glühender und drängender als jene. Die Stärke ihres Bedürfnisses giebt ihr den Muth der Selbstaufopferung, und hat Beethoven diesen Muth in einer kühnsten That ausgesprochen, so haben Tondichter, wie Gluck und Mozart, nicht minder durch herrliche, liebereiche Thaten diese Freude kundgegeben, mit der der Liebende in seinen Gegenstand sich versenkt, um aufzuhören, er selbst zu sein, zum Lohne dafür aber unendlich mehr zu werden. Da, wo das von vornherein nur für egoistische Kundgebung der einzelnen Künste zugerichtete Bauwerk der Oper nur irgend die Bedingungen in sich aufzeigte, die das volle Aufgehen der Musik in die Dichtkunst ermöglichen, haben diese Meister die Erlösung ihrer Kunst zum gemeinsamen Kunstwerke vollbracht. Der unabwendbare schädliche Einfluß herrschender schlechter Zustände erklärt uns aber die große Vereinzelung jener schönen Thaten, sowie die Vereinzelung der Tondichter selbst, die sie vollbrachten; was unter gewissen glücklichen, doch aber fast nur zufälligen Umständen dem Einzelnen möglich war, giebt der Masse der Erscheinungen noch lange kein Gesetz: in dieser erkennen wir aber nur das zersplitterte egoistische Walten der Willkür, das ja das Ver-

fahren aller bloßen Nachahmung iſt, weil ſie nicht aus ſich ſelbſt ſchafft. Gluck und Mozart, ſowie die ſehr wenigen ihnen verwandten Tondichter*), dienen uns auf dem öden, nächtlichen Meere der Opernmuſik nur als einſame Leitſterne zum Erkennen der rein künſtleriſchen Möglichkeit des Aufgehens der reichſten Muſik in noch reichere dramatiſche Dichtkunſt, nämlich in die Dichtkunſt, die durch dieſes freie Aufgehen der Muſik in ſie erſt zu der allvermögenden dramatiſchen Kunſt wird. Wie unmöglich das vollendete Kunſtwerk unter den uns beherrſchenden Zuſtänden iſt, beweiſt aber gerade, daß, nachdem Gluck und Mozart die höchſte Fähigkeit der Muſik aufgedeckt, dieſe Thaten ohne den mindeſten Einfluß auf unſer eigentliches modernes Kunſtgebahren geblieben ſind, — daß die Funken, die ihrem Genius entſprangen, nur gleich gaukelndem Feuerwerke unſerer Kunſtwelt vorſchwebten, durchaus aber nicht das Feuer zu zünden vermochten, das durch ſie entbrennen mußte, wenn der Brennſtoff wirklich vorhanden geweſen wäre.

Die Thaten Gluck's und Mozart's waren aber auch nur einſeitige Thaten, d. h. ſie deckten nur die Fähigkeit und den nothwendigen Willen der Muſik auf, ohne von ihren Schweſterkünſten verſtanden zu werden, ohne daß dieſe gemeinſchaftlich

stehen ließen und bei ihrem unnatürlichen Leben erhielten, vollständig aufgehoben sind. Diese Bedingungen heben sich nur durch das Eintreten derjenigen Bedingungen auf, welche das Kunstwerk der Zukunft aus sich erzeugen. Nicht vereinzelt können diese aber entstehen, sondern nur im vollsten Zusammenhange mit den Bedingungen aller unserer Lebensverhältnisse. Nur wenn die herrschende Religion des Egoismus, die auch die gesammte Kunst in verkrüppelte, eigensüchtige Kunstrichtungen und Kunstarten zersplitterte, aus jedem Momente des menschlichen Lebens unbarmherzig verdrängt und mit Stumpf und Stiel ausgerottet ist, kann aber die neue Religion, und zwar ganz von selbst, in das Leben treten, die auch die Bedingungen des Kunstwerkes der Zukunft in sich schließt.

Ehe wir uns mit sehnendem Auge zu der Vorstellung des Anblickes dieses Kunstwerkes wenden, wie wir sie aus der reinen Verneinung unseres jetzigen Kunstwesens uns zu gewinnen haben, ist es aber nöthig, zuvor noch einen, unserem Zwecke entsprechenden Blick auf das Wesen der sogenannten bildenden Künste zu werfen.

III.

Der Mensch als künstlerischer Bildner aus natürlichen Stoffen.

1.

Baukunst.

Wie der Mensch in erster und höchster Beziehung sich selbst Gegenstand und Stoff künstlerischer Behandlung wird, dehnt er sein Verlangen nach künstlerischer Darstellung auch auf die Gegenstände der ihn umgebenden, befreundeten und dienenden Natur aus. Genau in dem Grade, als in der Darstellung der Natur der Mensch die Beziehung derselben zu sich zu erfassen, sich als den zum Bewußtsein Erwachten und Bewußtsein Erweckenden in den Mittelpunkt seiner Naturanschauungen zu stellen weiß, vermag er die Natur selbst sich künstlerisch darzustellen, und dem

Einzigen, für den dieſe Darſtellung berechnet ſein kann, dem Menſchen, aus — wenn auch nicht gleich bedürfnißvollem — doch ähnlichem Drange, als das Kunſtwerk, deſſen Gegenſtand und Stoff er eben ſelbſt iſt, *mitzutheilen*. Nur aber der Menſch, der bereits aus ſich und an ſich das unmittelbar menſchliche Kunſtwerk hervorgebracht hat, ſich ſelbſt alſo künſtleriſch zu erfaſſen und mitzutheilen vermag, iſt daher auch fähig, die *Natur* ſich künſtleriſch darzuſtellen; nicht der uneutwickelte, naturunterwürfige. Die Völker *Aſiens* und ſelbſt *Ägyptens*, denen die Natur nur noch als willkürliche elementariſche oder thieriſche Macht ſich darſtellte, zu der ſich der Menſch unbedingt leidend oder bis zur Selbſtverſtümmelung ſchwelgend verhielt, ſtellten die Natur auch als anbetungswürdigen und für die Anbetung darzuſtellenden Gegenſtand *voran*, ohne ſie, gerade eben deßhalb, zum freien, künſtleriſchen Bewußtſein ſich erheben zu können. Hier wurde denn auch der Menſch nie ſich ſelbſt Gegenſtand künſtleriſcher Darſtellung, ſondern, da der Menſch alles Perſönliche — wie die perſönliche Naturmacht — unwillkürlich endlich doch nur nach menſchlichem Maaße zu begreifen vermochte, ſo trug er ſeine Geſtalt auch nur, und zwar in wider

dache, und umgeben von den grünenden Baumſäulen des Götterhaines, erhob der Orphiker ſeine Stimme: unter dem ſchön gefügten Giebeldache und zwiſchen den ſinnig gereihten Marmorſäulen des Göttertempels ordnete aber der kunſtfreudige Lyriker ſeine Tänze nach dem tönenden Hymnos, — und in dem Theater, das von dem Götteraltare — als ſeinem Mittelpunkte — aus, ſich zu der verſtändnißgebenden Bühne, wie zu den weiten Räumen für die, nach Verſtändniß verlangenden, Zuſchauer erhob, führte der Tragöde das lebendigſte Werk vollendetſter Kunſt aus.

So ordnete der künſtleriſche und nach künſtleriſcher Selbſtdarſtellung verlangende Menſch nach ſeinem künſtleriſchen Bedürfniſſe die Natur ſich unter, damit ſie ihm nach ſeiner höchſten Abſicht diene. So bedang der Lyriker und Tragöde den Architekten, der das ſeiner Kunſt würdige, wiederum künſtleriſch ihr entſprechende, Gebäude aufführen ſollte.

Das nächſte, natürliche Bedürfniß drängte den Menſchen zur Herrichtung von Wohn- und Schutzgebäuden: in dem Lande und bei dem Volke, von dem ſich all' unſere Kunſt herſchreibt, ſollte aber nicht dieſes rein phyſiſche Bedürfniß, ſondern das Bedürfniß des künſtleriſch ſich ſelbſt darſtellenden Menſchen das Bauhandwerk zur wirklichen Kunſt entwickeln. Nicht die königlichen Wohngebäude des Theſeus und Agamemnon, nicht die rohen Felſengemäuer der pelasgiſchen Burgen ſind als Baukunſtwerke uns zur Vorſtellung oder gar Anſchauung gelangt, — ſondern die Tempel der Götter, die Tragödientheater des Volkes. Alles was nach dem Verfalle der Tragödie, d. h. der vollendeten griechiſchen Kunſt, von dieſen Gegenſtänden der Baukunſt ablag, iſt ſeinem Weſen nach aſiatiſchen Urſprunges.

Wie der ewig naturunterwürfige Aſiate ſich die Herrlichkeit des Menſchen endlich nur in dieſem einen, unbedingt Herrſchenden, dem Deſpoten, darzuſtellen vermochte, ſo häufte er auch alle Pracht der Umgebung nur um dieſen „Gott auf Erden" an: bei dieſer Anhäufung blieb Alles nur auf Befriedigung desjenigen egoiſtiſch ſinnlichen Verlangens berechnet, welches bis zum unmenſchlichen Taumel immer nur ſich will, bis zum Raſen nur ſich liebt, und in ſolchem ſtets ungeſtillten Sinnenſehnen Gegenſtände über Gegenſtände, Maſſen über Maſſen häuft, um der,

zum Ungeheuren ausgedehnten Sinnlichkeit endliche Befriedigung zu gewinnen. Der Luxus iſt ſomit das Weſen der aſiatiſchen Baukunſt: ſeine monſtröſen, geiſtesöden und ſinnverwirrenden Geburten ſind die ſtadtähnlichen Paläſte der Deſpoten Aſiens.

Wonnige Ruhe und edles Entzücken faßt uns dagegen beim heiteren Anblicke der helleniſchen Göttertempel, in denen wir die Natur, nur durch den Anhauch menſchlicher Kunſt vergeiſtigt, wieder erkennen. Der zum volksgemeinſchaftlichen Schauplatze höchſter menſchlicher Kunſt erweiterte Göttertempel war aber das Theater. In ihm war die Kunſt, und zwar die gemeinſchaftliche und an die Gemeinſchaftlichkeit ſich mittheilende Kunſt, ſich ſelbſt Geſetz, maaßgebend, nach Nothwendigkeit verfahrend, und der Nothwendigkeit auf das Vollkommenſte entſprechend, ja, aus dieſer Nothwendigkeit die kühnſten und wundervollſten Schopfungen hervorbringend. Hiergegen entſprachen die Wohnungsgebaude der Einzelnen gerade eben nur wieder dem Bedurfniſſe, aus dem ſie entſtanden: waren ſie urſprünglich aus Holzſtämmen gezimmert und — ähnlich dem Zelte des Achilleus — nach den einfachſten Geſetzen der Zweckmäßigkeit gefügt, ſo

war die Wollust, die immer verschlingende, unersättliche. Ihr mußten asiatische Massen zur Verzehrung dargereicht werden, und ihren Launen konnten nur krause Schnörkel und Zierrathen zu entsprechen suchen. So sehen wir denn — wie aus Rache für Alexander's Eroberung — den Despotismus Asiens seine Schönheit vernichtenden Arme in das Herz der europäischen Welt hineinstrecken, und unter der römischen Imperatorenherrschaft glücklich seine Macht bis dahin ausüben, daß die Schönheit nur noch aus der Erinnerung erlernt werden konnte, weil sie aus dem lebendigen Bewußtsein der Menschen bereits vollkommen entschwunden war.

Wir gewahren nun, in den blühendsten Jahrhunderten der römischen Weltherrschaft, die widerliche Erscheinung des in das Ungeheure gesteigerten Prunkes der Paläste der Kaiser und Reichen auf der einen Seite, und der bloßen — wenn auch kolossal sich kundgebenden — Nützlichkeit in den öffentlichen Bauwerken.

Die Öffentlichkeit, wie sie eben nur zu einer gemeinsamen Äußerung des allgemeinen Egoismus herabgesunken war, hatte kein Bedürfniß nach dem Schönen mehr, sie kannte nur noch den praktischen Nutzen. Dem absolut Nützlichen war das Schöne gewichen; denn die Freude am Menschen hatte sich in die einzige Lust am Magen zusammengezogen; auf die Befriedigung des Magens führt sich aber, genau genommen, all' dieß öffentliche Nützlichkeitswesen*) zurück, und namentlich in unserer, mit ihren Nützlichkeitserfindungen so prahlenden, neueren Zeit, die, — bezeichnend genug! — je mehr sie in diesem Sinne erfindet, um so weniger fähig ist, die Magen der Hungernden wirklich zu füllen. Da, wo man nicht mehr wußte,

---

*) Allerdings ist die Besorgung des Nützlichen das Erste und Nothwendigste: eine Zeit, welche aber nie über diese Sorge hinaus zu bringen vermag, nie sie hinter sich werfen kann, um zum Schönen zu gelangen, sondern diese Sorge als einzig maaßgebende Reglerin in alle Zweige des öffentlichen Lebens und selbst der Kunst hineinträgt, ist eine wahrhaft barbarische; nur der unnatürlichsten Civilisation aber ist es möglich, solche absolute Barbarei zu produziren: sie häuft immer und ewig die Hindernisse für das Nützliche, um immer und ewig den Anschein zu haben, nur auf das Nützliche bedacht zu sein.

daß das wahrhaft Schöne inſofern auch das Allernützlichſte iſt, als es im Leben ſich eben nur kundgeben kann, wenn dem Lebensbedürfniſſe ſeine naturnothwendige Befriedigung geſichert, und nicht durch unnütze Nützlichkeitsvorſchriften erſchwert oder gar verwehrt wird, — da, wo die Sorge der Öffentlichkeit alſo nur in der Fürſorge für Eſſen und Trinken beſtand, und die möglichſte Stillung dieſer Sorge zugleich als die Lebensbedingung der Herrſchaft der Reichen und Cäſaren, und zwar in ſo rieſigem Verhältniſſe ſich kundgab, wie unter der römiſchen Weltherrſchaft, — da entſtanden die erſtaunlichen Straßen- und Waſſerleitungen, mit denen wir heut' zu Tage durch unſere Eiſenbahnſtraßen zu wetteifern ſuchen; da wurde die Natur zur melkenden Kuh und die Baukunſt zum Milcheimer: die Pracht und Üppigkeit der Reichen lebte von der klug abgeſchöpften Rahmenhaut der gewonnenen Milch, die man blau und wäſſerig durch jene Waſſerleitungen dem lieben Pöbel zuführte.

Aber dieſes Nützlichkeitsbemühen, dieſer Prunk, gewann bei den Romern großartige Form: die heitere Griechenwelt lag ihnen auch noch nicht ſo fern, daß ſie durch ihre nüchterne Praktik, wie aus ihrem aſiatiſchen Prachttaumel, nicht liebäugelnde Blicke ihr

sind der Art, daß die Baukunst, um ihnen zu entsprechen, nie zu produziren, immer nur nachzuahmen, zusammenzustellen vermag. Nur das wirkliche Bedürfniß macht erfinderisch: das wirkliche Bedürfniß unserer Gegenwart äußert sich aber nur im Sinne des stupidesten Utilismus; ihm können nur mechanische Vorrichtungen, nicht aber künstlerische Gestaltungen entsprechen. Was über dieß wirkliche Bedürfniß hinausliegt, ist aber das Bedürfniß des Luxus, des Unnöthigen, und durch Uberflüssiges, Unnöthiges vermag ihm auch nur die Baukunst zu dienen, d. h. sie wiederholt die Bauwerke früherer, aus Schönheitsbedürfniß produzirender Zeiten, stellt die Einzelheiten dieser Werke nach luxuriösem Belieben zusammen, verbindet — aus unruhigem Verlangen nach Abwechselung — alle nationalen Baustyle der Welt zu unzusammenhängenden, scheckigen Gestaltungen, kurz — sie verfährt nach der Willkür der Mode, deren frivole Gesetze sie zu den ihrigen machen muß, eben weil sie nirgends aus innerer, schöner Nothwendigkeit zu gestalten hat.

Die Baukunst hat insofern alle demüthigenden Schicksale der getrennten, rein menschlichen Kunstarten an sich mit zu erleben, als sie nur durch das Bedürfniß des, sich selbst als schön kundgebenden oder nach dieser Kundgebung verlangenden Menschen, zu wahrhaft schöpferischem Gestalten veranlaßt werden kann. Genau mit dem Verblühen der griechischen Tragödie begann auch ihr Fall, trat nämlich die Schwächung ihrer eigenthümlichen Produktionskraft ein; und die üppigsten Monumente, die sie zur Verherrlichung des kolossalen Egoismus der späteren Zeiten, ja selbst desjenigen des christlichen Glaubens, aufrichten mußte, erscheinen gegen die erhabene Einfalt und die tiefsinnige Bedeutsamkeit griechischer Gebäude zur Zeit der Blüthe der Tragödie wie geile Auswüchse üppiger nächtlicher Träume gegen die heiteren Geburten des strahlenden, alldurchdringenden Tageslichtes.

Nur mit der Erlösung der egoistisch getrennten reinmenschlichen Kunstarten in das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft, mit der Erlösung des Nützlichkeitsmenschen überhaupt in den künstlerischen Menschen der Zukunft, wird auch die Baukunst aus den Banden der Knechtschaft, aus dem Fluche der Zeugungsunfähigkeit, zur freiesten, unerschöpflich fruchtbarsten Kunstthätigkeit erlöst werden.

2.

Bildhauerkunſt.

Aſiaten und Ägypter waren in der Darſtellung der ſie l herrſchenden Naturerſcheinungen von der Nachbildung der G ſtalt der Thiere zu der menſchlichen Geſtalt ſelbſt überg gangen, unter welcher ſie, in unmäßigen Verhältniſſen und n widerlicher naturſymboliſcher Entſtellung jene Mächte ſich vi zuſtellen ſuchten. Nicht den Menſchen wollten ſie nachbild ſondern unwillkürlich, und weil als Höchſtes der Menſch endl immer nur ſich ſelbſt, ſomit auch ſeine eigene Geſtalt ſich denk kann, trugen ſie das — deßhalb eben auch verzerrte — Me ſchenbild auf den anzubetenden Gegenſtand der Natur über.

In dieſem Sinne, und von ähnlicher Abſicht hervorgeruf ſehen wir auch bei den älteſten helleniſchen Stämmen Gött d. h. göttlich gedachte Naturmächte, unter menſchlicher Geſt als Gegenſtande der Anbetung in Holz oder Stein dargeſtel

Natur, von der er sich thierisch abhängig fühlte; in dem Grade, als er sich, seinen eigenen unentstellten Leib, sein eigenes, rein menschliches Vermögen, zum Stoffe und Gegenstande für künstlerische Behandlung erhob, vermochte er aber auch seine Götter in freiester, unentstelltester menschlicher Gestalt, im Abbilde sich darzustellen, bis dahin, wo er endlich unumwunden, diese schöne menschliche Gestalt selbst als eben nur menschliche Gestalt zu seiner äußersten Befriedigung sich vorführte.

Wir berühren hier den ungemein wichtigen Scheidepunkt, an welchem das lebendige menschliche Kunstwerk sich zersplitterte, um in der Plastik mit monumentaler Bewegungslosigkeit, wie versteinert, künstlich fortzuleben. Die Erörterung dieses Punktes mußte für die Darstellung der Bildhauerkunst aufgehoben bleiben. —

Die erste und älteste Gemeinschaftlichkeit der Menschen war das Werk der Natur. Die rein geschlechtliche Genossenschaft, d. h. der Inbegriff aller Derer, die von einem gemeinschaftlichen Stammvater und der von ihm ausgegangenen Leibessprossen sich ableiteten, ist das ursprüngliche Vereinigungsband aller in der Geschichte uns vorkommenden Stämme und Völker. In den Überlieferungen der Sage bewahrt dieser geschlechtliche Stamm, wie in immer lebhafter Erinnerung, das unwillkürliche Wissen von seiner gemeinschaftlichen Herkunft: die Eindrücke der besonders gearteten Natur, die ihn umgiebt, erheben diese sagenhaften Geschlechtserinnerungen aber zu religiösen Vorstellungen. So mannigfaltig und reich nun diese Erinnerungen und Vorstellungen durch geschlechtliche Vermischung, sowie, namentlich auf den Wanderungen der Stämme, durch Wechsel der Natureindrücke bei den lebhaftesten Geschichtsvölkern sich angehäuft, gedrängt und neugestaltet haben mögen, — so weit diese Völker in Sage und Religion aus den engeren Kreisen der Nationalität das Gedenken ihres besonderen Ursprunges, somit auch bis zur Annahme allgemeiner Herkunft und Abstammung der Menschen überhaupt von ihren Göttern, als von den Göttern überhaupt ausdehnen mochten, — so hat doch zu jeder Zeit, wo Mythus und Religion im lebendigen Glauben eines Volksstammes lebten, das besonders einigende Band gerade dieses Stammes immer nur in eben diesem Mythus und eben dieser Religion gelegen. Die gemeinsame Feier der Erinnerung ihrer gemeinschaftlichen

Herkunft begingen die helleniſchen Stämme in ihren religiöſen Feſten, d. h. in der Verherrlichung und Verehrung des Gottes oder des Helden, in welchem ſie ſich als ein gemeinſames Ganzes inbegriffen fühlten. Am lebendigſten, wie aus Bedürfniß das immer weiter in die Vergangenheit Entrückte ſich mit höchſter Deutlichkeit feſtzuhalten, verſinnlichten ſie ihre Nationalerinnerungen endlich aber in der Kunſt, und hier am unmittelbarſten im vollendetſten Kunſtwerke, der Tragödie. Das lyriſche wie das dramatiſche Kunſtwerk war ein religiöſer Akt: bereits aber gab ſich in dieſem Akte, der urſprünglichen einfachen religiöſen Feier gegenüber gehalten, ein gleichſam künſtliches Beſtreben kund, nämlich das Beſtreben, willkürlich und abſichtlich diejenige gemeinſchaftliche Erinnerung ſich vorzuführen, die im gemeinen Leben an unmittelbar lebendigem Eindrucke ſchon verloren hatte. Die Tragödie war ſomit die zum Kunſtwerke gewordene religiöſe Feier, neben welcher die herkömmlich fortgeſetzte wirkliche religiöſe Tempelfeier nothwendig an Innigkeit und Wahrheit ſo ſehr einbüßte, daß ſie eben zur gedankenloſen herkömmlichen Ceremonie wurde, während ihr Kern im Kunſtwerke fortlebte.

In der höchſt wichtigen Äußerlichkeit des religiöſen Aktes

äußeren Gewande nach eigentlich noch kenntlich vorhanden iſt, — dieß Gewand aber, wie bei den Athenern, nur noch als Bekleidung der Kunſt die Geſtaltungen wirklichen Lebens anzunehmen vermag, da muß dieſes wirkliche Leben als unverhüllter Kern der Religion auch unumwunden offen ſich bekennen. Der Kern der helleniſchen Religion, auf den all' ihr Weſen im Grunde einzig ſich bezog, und wie er im wirklichen Leben bereits unwillkürlich als einzig ſich geltend machte, war aber: der Menſch. An der Kunſt war es, dieß Bekenntniß klar und deutlich auszuſprechen: ſie that es, indem ſie das letzte verhüllende Gewand der Religion von ſich warf, und in voller Nacktheit ihren Kern, den wirklichen leiblichen Menſchen zeigte.

Mit dieſer Enthüllung war aber auch das gemeinſchaftliche Kunſtwerk vernichtet: das Band der Gemeinſchaft in ihm war eben jenes Gewand der Religion geweſen. Wie der Inhalt des gemeinſamen Mythus und der Religion als Gegenſtand der darſtellenden dramatiſchen Kunſt nach dichteriſcher Deutung und Abſicht, endlich nach eigenſüchtig dichteriſcher Willkür, bereits umgewandelt, verwendet und gar entſtellt wurde, war der religiöſe Glaube aber auch ſchon vollſtändig aus dem Leben der, nur noch politiſch mit einander verketteten, Volksgenoſſenſchaft verſchwunden. Dieſer Glaube, die Verehrung der Götter, die ſichere Annahme von der Wahrheit der alten Geſchlechtsüberlieferungen, hatten jedoch das Band der Gemeinſamkeit ausgemacht: war es nun zerriſſen und als Aberglaube verſpottet, ſo war damit allerdings der unläugbare Inhalt dieſer Religion als unbedingter, wirklicher, nackter Menſch zum Vorſchein gekommen; dieſer Menſch war aber nicht mehr der gemeinſame, von jenem Bande zur Geſchlechtsgenoſſenſchaft vereinte, ſondern der egoiſtiſche, abſolute, einzelne Menſch, — nackt und ſchön, aber losgelöſt aus dem ſchönen Bunde der Gemeinſamkeit.

Von hier ab, von der Zerſtörung der griechiſchen Religion, von der Zertrümmerung des griechiſchen Naturſtaates und ſeiner Auflöſung in den politiſchen Staat, — von der Zerſplitterung des gemeinſamen tragiſchen Kunſtwerkes, — beginnt für die weltgeſchichtliche Menſchheit beſtimmt und entſchieden der neue, unermeßlich große Entwickelungsgang von der untergegangenen geſchlechtlich-natürlichen Nationalgemeinſamkeit zur reinmenſchlichen Allgemeinſamkeit. Das

Band, das der, im nationalen Hellenen ſich bewußt werdende, vollkommene Menſch, mit dieſem Bewußtwerden, als beengende Feſſel zerriß, ſoll ſich als allgemeinſames nun um alle Menſchen ſchlingen. Die Periode von dieſem Zeitpunkte bis auf unſere Tage iſt daher die Geſchichte des abſoluten Egoismus, und das Ende dieſer Periode wird ſeine Erlöſung in den Kommunismus*) ſein. Die Kunſt, die dieſen einſamen, egoiſtiſchen, nackten Menſchen als den Ausgangspunkt der bezeichneten weltgeſchichtlichen Periode als ſchönes, mahnendes Monument uns hingeſtellt hat, iſt die Bildhauerkunſt, die ihre Bluthe genau dann erreichte, als das menſchlich gemeinſame Kunſtwerk der Tragödie von ihrer Blüthe herabſank. —

Die Schonheit des menſchlichen Leibes war die Grundlage aller helleniſchen Kunſt, ja ſogar des natürlichen Staates geweſen; wir wiſſen, daß bei dem adeligſten der helleniſchen Stamme, bei den ſpartaniſchen Doriern, die Geſundheit und unentſtellte Schönheit des neugeborenen Kindes die Bedingungen ausmachten, unter denen ihm allein das Leben geſtattet war, wahrend Häßlichen und Misgeborenen das Recht zu leben abgeſprochen wurde. Dieſer ſchöne nackte Menſch iſt der

ſtandes ſich zu verſenken, in ihm aufzugehen vermag; und genau nur in dem Grade, als das Weib bei vollendeter Weiblichkeit, in ſeiner Liebe zu dem Manne und durch ſein Verſenken in ſein Weſen, auch das männliche Element dieſer Weiblichkeit entwickelt und mit dem rein weiblichen in ſich zum vollkommenen Abſchluſſe gebracht hat, ſomit in dem Grade, als ſie dem Manne nicht nur Geliebte, ſondern auch Freund iſt, vermag der Mann ſchon in der Weibesliebe volle Befriedigung zu finden*). Das höhere Element jener Männerliebe beſtand aber eben darin, daß es das ſinnlich egoiſtiſche Genußmoment ausſchloß. Nichtsdeſtoweniger ſchloß in ihr ſich jedoch nicht etwa nur ein reingeiſtiger Freundſchaftsbund, ſondern die geiſtige Freundſchaft war erſt die Blüthe, der vollendete Genuß der ſinnlichen Freundſchaft: dieſe entſprang unmittelbar aus der Freude an der Schönheit, und zwar der ganz leiblichen, ſinnlichen Schönheit des geliebten Mannes. Dieſe Freude war aber kein egoiſtiſches Sehnen, ſondern ein vollſtändiges Ausſichherausgehen zum unbedingteſten Mitgefühl der Freude des Geliebten an ſich ſelbſt, wie ſie ſich unwillkürlich durch das lebensfrohe, ſchönheiterregte Gebahren dieſes Glücklichen ausſprach. Dieſe Liebe, die in dem edelſten, ſinnlich-geiſtigen Genießen ihren Grund hatte, — nicht unſere briefpoſtlich litterariſch vermittelte, geiſtesgeſchäftliche, nüchterne Freundſchaft, — war bei den Spartanern die einzige Erzieherin der Jugend, die nie alternde Lehrerin des Jünglinges und Mannes, die Anordnerin der gemeinſamen Feſte und kühnen Unternehmungen, ja die begeiſternde Helferin in der Schlacht, indem ſie es war, welche die Liebesgenoſſenſchaften zu Kriegsabtheilungen und Heeresordnungen verband, und die Taktik der Todeskühnheit zur Rettung des bedrohten, oder zur Rache für den gefallenen Geliebten nach unverbrüchlichſten, naturnothwendigſten Seelengeſetzen vorſchrieb. — Der Spartaner, der ſomit unmittel-

*) Die Erlöſung des Weibes in die Mitbetheiligung an der männlichen Natur iſt das Werk chriſtlich germaniſcher Entwickelung: dem Griechen blieb der pſychiſche Prozeß edler entſprechender Vermännlichung des Weibes unbekannt; ihm erſchien alles ſo, wie es ſich unmittelbar und unvermittelt gab, — das Weib war ihm Weib, der Mann Mann, und ſomit trat bei ihm eben da, wo die Liebe zum Weibe naturgemäß befriedigt war, das Verlangen nach dem Manne ein.

bar im Leben sein reinmenschliches, gemeinschaftliches Kunstwerk ausführte, stellte sich dieses unwillkürlich auch nur in der Lyrik dar, diesem unmittelbarsten Ausdrucke der Freude an sich und am Leben, das in seiner nothwendigen Äußerung kaum zum Bewußtsein der Kunst gelangt. Die spartanische Lyrik neigte sich, in der Blüthe des natürlichen dorischen Staates, auch so überwiegend zur ursprünglichen Basis aller Kunst, dem lebendigen Tanze, hin, daß — charakteristisch genug! — uns auch fast gar kein litterarisches Denkmal derselben verblieben ist, eben weil sie nur reine, sinnlich schöne Lebensäußerung war, und alles Abziehen der Dichtkunst von der Ton- und Tanzkunst verwehrte. Selbst der Übergang aus der Lyrik zum Drama, wie wir ihn in den epischen Gesangen zu erkennen haben, blieb den Spartanern fremd; die homerischen Gesänge sind, bezeichnend genug, in ionischer, nicht in dorischer Mundart gesammelt. Während die ionischen Völker, und namentlich schließlich die Athener, unter lebhaftester gegenseitiger Berührung sich zu politischen Staaten entwickelten, und die aus dem Leben verschwindende Religion künstlerisch in der Tragödie nur noch sich darstellten, waren die

hatte ihn unwillkürlich in den Strudel der Neuzeit hineingeriſſen, und Sparta hatte Athen nur durch die Waffen beſiegen können, die die Athener zuvor ihnen ſo furchtbar und unangreiflich gemacht hatten. Statt der ehernen Münzen — dieſen Denkmälern der Verachtung des Geldes gegen die Hochſtellung des Menſchen — häufte ſich geprägtes aſiatiſches Gold in den Kiſten des Spartaners; von dem herkömmlichen nüchternen Gemeindemahle zog er ſich zum üppigen Gelage zwiſchen ſeinen vier Wänden zurück, und die ſchöne Männerliebe artete — wie ſchon ſonſt bei den anderen Hellenen — in widerliches Sinnengelüſt aus, ſo das Motiv dieſer Liebe — wodurch ſie eben eine höhere als die Frauenliebe war — in ihr unnatürliches Gegentheil verwandelnd.

Dieſen Menſchen, ſchön an ſich, aber unſchön in ſeinem egoiſtiſchen Einzelnſein, hat uns in Marmor und Erz die Bildhauerkunſt überliefert, — bewegungslos und kalt, wie eine verſteinerte Erinnerung, wie die Mumie des Griechenthums. — Dieſe Kunſt, im Solde der Reichen zur Verzierung der Paläſte, gewann um ſo leichter eine ungemeine Ausbreitung, als das künſtleriſche Schaffen in ihr ſehr bald zur bloßen mechaniſchen Arbeit herabſinken konnte. Der Gegenſtand der Bildhauerei iſt allerdings der Menſch, der unendlich mannigfaltige, charakteriſtiſch verſchiedene und in den verſchiedenſten Affekten ſich kundgebende: aber den Stoff zu ſeiner Darſtellung nimmt dieſe Kunſt von der ſinnlichen Außengeſtalt, aus der immer nur die Hülle, nicht der Kern des menſchlichen Weſens zu entnehmen iſt. Wohl giebt ſich der innere Menſch auf das Entſprechendſte auch durch ſeine äußere Erſcheinung kund, aber vollkommen nur in und durch die Bewegung. Der Bildhauer kann von dieſer Bewegung aus ihrem mannigfaltigſten Wechſel nur dieſen einen Moment erfaſſen und wiedergeben, die eigentliche Bewegung ſomit nur durch Abſtraktion von dem ſinnlich vorſtehenden Kunſtwerke nach einem gewiſſen, mathematiſch vergleichenden Kalkül errathen laſſen. War das richtigſte und entſprechend ſicherſte Verfahren, um aus dieſer Armuth und Unbehülflichkeit heraus zur Darſtellung wirklichen Lebens zu gelangen, einmal gefunden, — war dem natürlichen Stoffe einmal das vollendete Maaß der menſchlichen äußeren Erſcheinung eingebildet, und ihm die Fähigkeit, dieſes überzeugend uns zurückzuſpiegeln, einmal abgewonnen, — ſo war dieſes entdeckte Verfahren ein

ſicher zu erlernendes, und von Nachbildung zu Nachbildung konnte die Bildhauerkunſt undenklich lange fortleben, Anmuthiges, Schones und Wahres hervorbringen, ohne dennoch aus wirklicher, künſtleriſcher Schöpferkraft Nahrung zu empfangen. So finden wir denn auch, daß zu der Zeit der römiſchen Weltherrſchaft, als aller künſtleriſche Trieb längſt erſtorben war, die Bildhauerkunſt in zahlreicher Fülle Werke zu Tage brachte, denen künſtleriſcher Geiſt inne zu wohnen ſchien, trotzdem ſie doch nur der glücklich nachahmenden Mechanik in Wahrheit ihr Daſein verdankten: ſie konnte ein ſchönes Handwerk werden, als ſie aufgehört hatte, Kunſt zu ſein, was ſie genau nur ſo lange war, als in ihr noch zu entdecken, zu erfinden war; die Wiederholung einer Entdeckung iſt aber eben nur Nachahmung.

Durch das eiſengepanzerte, oder mönchiſch verhüllte Mittelalter her, leuchtete der lebensbedürftigen Menſchheit endlich zuerſt das ſchimmernde Marmorfleiſch griechiſcher Leibesſchönheit wieder entgegen: an dieſem ſchönen Geſtein, nicht an dem wirklichen Leben der alten Welt, ſollte die neuere den Menſchen wiedererkennen lernen. Unſere moderne Bildhauerkunſt ent-

fähigkeit zu erfinden, offenbarte. Indem sie sich und ihre Werke statt des im Leben nicht vorhandenen schönen Menschen hinstellt, — indem sie als Kunst gewissermaßen von diesem Mangel lebt, geräth sie aber endlich in eine egoistisch einsame Stellung, in welcher sie, so zu sagen, nur dem Wetterkünder der im Leben noch herrschenden Unschönheit abgiebt, und zwar mit einem gewissen Behagen an dem Gefühle ihrer — relativen — Nothwendigkeit bei so bestellten Witterungsverhältnissen. Gerade so lange nur vermag nämlich die moderne Bildhauerkunst irgend welchem Bedürfnisse zu entsprechen, als der schöne Mensch im wirklichen Leben nicht vorhanden ist: sein Erscheinen im Leben, sein unmittelbar durch sich maßgebendes Gestalten, müßte der Untergang unserer heutigen Plastik sein; denn das Bedürfniß, dem sie einzig zu entsprechen vermag, ja — das sie durch sich künstlich erst angeregt, — ist das, welches aus der Unschönheit des Lebens sich herausſehnt, nicht aber das, welches aus einem wirklich schönen Leben nach der Darstellung dieses Lebens einzig im lebenden Kunstwerke verlangt. Das wahre, schöpferische, künstlerische Verlangen geht jedoch aus Fülle, nicht aus Mangel hervor: die Fülle der modernen Bildhauerkunst ist aber die Fülle der auf uns gekommenen Monumente griechischer Plastik; aus dieser Fülle schafft sie nun aber nicht, sondern durch den Mangel an Schönheit im Leben wird sie ihr nur zugetrieben; sie versenkt sich in diese Fülle, um vor dem Mangel zu flüchten.

So ohne Möglichkeit zu erfinden, verträgt sie sich endlich, um nur irgendwie zu erfinden, mit der vorhandenen Gestaltung des Lebens: wie in Verzweiflung wirft sie sich das Gewand der Mode vor, und um von diesem Leben wiedererkannt und belohnt zu werden, bildet sie das Unschöne nach, um wahr, d. h. nach unseren Begriffen wahr, zu sein, giebt sie es vollends gar auf, schön zu sein. So geräth die Bildhauerkunst unter dem Bestehen derselben Bedingungen, die sie am künstlichen Leben erhalten, in den unseligen, unfruchtbaren oder Unschönes zeugenden Zustand, aus dem sie sich nothwendig nach Erlösung sehnen muß: die Lebensbedingungen, in die sie sich erlöst wünscht, sind jedoch genau genommen die Bedingungen desjenigen Lebens, dem gegenüber die Bildhauerkunst als selbständige Kunst geradeswegs aufhören muß. Um schöpferisch werden zu können, sehnt sie sich nach der Herrschaft der Schönheit im wirklichen Leben, aus dem sie

einzig lebendigen Stoff zur Erfindung zu gewinnen verhofft: diese Sehnsucht müßte aber, sobald sie erfüllt ist, die ihm inne wohnende egoistische Täuschung in so weit offenbaren, als die Bedingungen zum *nothwendigen* Schaffen der Bildhauerkunst im *wirklich leiblich schönen Leben* jedenfalls aufgehoben sein würden.

Im gegenwärtigen Leben entspricht die Bildhauerkunst, als selbständige Kunst, eben nur einem relativen Bedürfnisse: diesem verdankt sie aber in Wirklichkeit ihr heutiges Dasein, ja ihre Blüthe; der andere, dem modernen entgegengesetzte Zustand ist aber der, in welchem ein nothwendiges Bedürfniß nach den Werken der Bildhauerkunst nicht füglich gedacht werden kann. Huldigt der Mensch im vollen Leben dem Prinzipe der Schönheit, bildet er seinen eigenen lebendigen Leib schon, und freut er sich dieser an ihm selbst kundgegebenen Schönheit, so ist Gegenstand und künstlerischer Stoff der Darstellung dieser Schönheit und der Freude an ihr unzweifelhaft der vollkommene, warme, *lebendige Mensch* selbst; sein Kunstwerk ist das *Drama*, und die Erlösung der Plastik ist genau die der *Entzauberung* des

3.

Malerkunſt.

Wie da, wo uns der Genuß an dem ſymphoniſchen Spiele eines Orcheſters verſagt iſt, wir am Klaviere durch einen Auszug dieſen Genuß uns zurückzurufen verſuchen; wie wir den Eindruck, den ein farbiges Ölgemälde in einer Bildergallerie auf uns machte, da, wo uns der Anblick dieſes Gemäldes nicht mehr verſtattet iſt, uns durch einen Kupferſtich zu vergegenwärtigen trachten, — ſo hatte die Malerkunſt, wenn nicht in ihrer Entſtehung, doch in ihrer künſtleriſchen Ausbildung, dem ſehnſüchtigen Bedürfniſſe zu entſprechen, das verloren gegangene, menſchlich lebendige Kunſtwerk der Erinnerung wieder vorzuführen.

Ihren rohen Anfängen, wo ſie gleich der Bildhauerei aus dem noch unkünſtleriſchen religiöſen Vorſtellungsdrange entſprang, haben wir hier vorüberzugehen, indem ſie künſtleriſche Bedeutung erſt von da an gewinnt, wo das lebendige Kunſtwerk der Tragödie verblich und dafür die hellen farbigen Geſtaltungen der Malerkunſt die wundervollen, bedeutungsreichen Scenen für das Auge feſtzuhalten ſuchte, die zu unmittelbarem lebenswarmen Eindrucke ſich nicht mehr darboten.

So feierte das griechiſche Kunſtwerk in der Malerei ſeine Nachblüthe. Dieſe Blüthe war nicht mehr jene dem reichſten Leben unwillkürlich und naturnothwendig entſprießende; ihre Nothwendigkeit war vielmehr eine Kulturnothwendigkeit; ſie ging aus einem bewußten, willkürlichen Drange hervor, nämlich dem Wiſſen von der Schönheit der Kunſt, und dem Willen, dieſe Schönheit gleichſam zum Verweilen in einem Leben zu zwingen, dem ſie unbewußt, unwillkürlich nicht mehr als nothwendiger Ausdruck ſeiner innerſten Seele angehörte. Die Kunſt, die ohne Geheiß und ganz von ſelbſt aus der Gemeinſamkeit des Volkslebens aufgeblüht war, hatte durch ihr wirkliches Vorhandenſein und an der Betrachtung ihrer Erſcheinung, zugleich auch den Begriff von ihr erſt zum Daſein gebracht; denn nicht die Idee, der Kunſt hatte ſie in das Leben gerufen, ſondern ſie, die wirklich vorhandene Kunſt, hat die Idee von ſich entwickelt. Die mit Naturnothwendigkeit treibende künſtleriſche Kraft des Volkes war nun erſtorben; was ſie geſchaffen, lebte nur noch in der Er-

innerung oder in der künſtlichen Wiederholung. Während das Volk in Allem, was es that, und namentlich auch in der Selbſtvernichtung ſeiner nationalen Eigenthümlichkeit und Abgeſchloſſenheit, durch alle Zeiten hindurch immer wieder nur nach innerer Nothwendigkeit, und ſo im Zuſammenhange mit dem großartigſten Entwickelungsgange des menſchlichen Geſchlechtes verfuhr, vermochte das einſame künſtleriſche Gemüth, dem bei ſeinem Sehnen nach dem Schonen der Lebensdrang des Volkes in ſeinen unſchönen Äußerungen unverſtändlich bleiben mußte, ſich nur durch den Hinblick auf das Kunſtwerk einer vergangenen Zeit zu tröſten, und, bei der erkannten Unmöglichkeit, dieß Kunſtwerk willkürlich von Neuem zu beleben, ſeinen Troſt ſich ſo wohlthätig wie möglich, durch lebensgetreue Auffriſchung des aus der Erinnerung Erkennbaren, von Andauer zu machen, — wie wir die Züge eines geliebten Todten durch ein Portrait uns zur Erinnerung bewahren. Hierdurch wurde die Kunſt ſelbſt zu einem Kunſtgegenſtande; der von ihr gewonnene Begriff ward ihr Geſetz, und die Kulturkunſt, die erlernbare, an ſich immer nachzuweiſende, begann ihren Lebenslauf, der, wie wir heut' zu

Denker angedeutet, ihre denkbare Möglichkeit der Phantasie des Beschauers, nach gewissen natürlichen Gesetzen der Abstraktion, zur Ausführung nur überlassen werden konnte, — so vermochte die Malerei, eben weil sie noch idealer von der Wirklichkeit absah, noch mehr nur auf künstlerische Täuschung ausging als die Bildhauerei, auch vollständiger zu dichten als diese. Die Malerei brauchte sich endlich nicht, wie die Bildhauerei, mit der Darstellung dieses Menschen, oder dieser gewissen, ihrer Darstellung nur möglichen, Gruppen oder Aufstellungen zu begnügen; die künstlerische Täuschung ward in ihr vielmehr so zur vorwiegenden Nothwendigkeit, daß sie nicht nur nach Tiefe und Breite beziehungsreich sich ausdehnende menschliche Gruppen, sondern auch den Umkreis ihrer außermenschlichen Umgebung, die Naturscene selbst in das Bereich ihrer Darstellung zu ziehen hatte. Hierauf begründete sich ein vollkommen neues Moment in der Entwickelung des künstlerischen Anschauungs- und Darstellungsvermögens des Menschen: nämlich dieß des innigen Begreifens und Wiedergebens der Natur durch die Landschaftsmalerei.

Dieses Moment ist von der entscheidendsten Wichtigkeit für die ganze bildende Kunst: es bringt diese, — die in der Architektur von der Anschauung und künstlerischen Benutzung der Natur zu Gunsten des Menschen ausging, — in der Plastik, wie zur Vergötterung des Menschen, sich allein nur noch auf diesen als Gegenstand bezog, — zum vollendeten Abschluß dadurch, daß es sie vom Menschen aus mit immer vollkommenerem Verständniß endlich ganz wieder der Natur zuwandte, und zwar indem es die bildende Kunst fähig machte, die Natur ihrem Wesen nach innig zu erfassen, die Architektur gleichsam zur vollkommenen, lebensvollen Darstellung der Natur zu erweitern. Der menschliche Egoismus, der in der nackten Architektur die Natur immer nur noch auf sich allein bezog, brach sich gewissermaßen in der Landschaftsmalerei, welche die Natur in ihrem eigenthümlichen Wesen rechtfertigte, den künstlerischen Menschen zum liebevollen Aufgehen in sie bewog, um ihn unendlich erweitert in ihr sich wiederfinden zu lassen.

Als griechische Maler die Scenen, die zuvor in der Lyrik, dem lyrischen Epos und der Tragödie durch wirkliche Darstellung Auge und Ohr vorgeführt worden waren, durch Zeichnung und Farbe erinnerungsvoll sich festzuhalten und wiederum dar-

zuſtellen ſuchten, galten ihnen ohne Zweifel die Menſchen allein als der Darſtellung würdige und für ſie maaßgebende Gegenſtände, und der ſogenannten hiſtoriſchen Richtung verdanken wir die Entwickelung der Malerei zu ihrer erſten Kunſthöhe. Hielt ſie ſomit das gemeinſame Kunſtwerk in der Erinnerung feſt, ſo blieben, als die Bedingungen ſchwanden, die auch das ſehnſüchtige Feſthalten dieſer Erinnerungen hervorriefen, zwei Wege offen, nach denen die Malerei als ſelbſtändige Kunſt ſich weiter zu entwickeln hatte: das Portrait und — die Landſchaft. In der Darſtellung der Scenen des Homeros und der Tragiker war die Landſchaft als nothwendiger Hintergrund bereits erfaßt und wiedergegeben worden: gewiß aber erfaßten ſie die Griechen zur Bluthezeit ihrer Malerei noch mit keinem anderen Auge, als der Grieche ſeinem eigenthümlichen Geiſte nach überhaupt ſie je zu erfaſſen geneigt war. Die Natur war dem Griechen eben nur der ferne Hintergrund des Menſchen: weit im Vordergrunde ſtand der Menſch ſelbſt, und die Götter, denen er die bewegende Naturmacht zuſprach, waren eben menſchliche Götter. Allem, was er in der Natur erſah, ſuchte er menſchliche Geſtalt und

Maaß ſchönen Lebens verloren hatte, vermochte dieſes nothwendige Maaß ſich nirgends ihm aus einer richtigen Anſchauung der Natur zu erſetzen. Er hatte unbewußt in der Natur gerade nur ſo lange eine bindende, umfaſſende Nothwendigkeit erblickt, als dieſe Nothwendigkeit als eine im gemeinſamen Leben bedingte ihm ſelbſt zum Bewußtſein kam: löſte dieſes ſich in ſeine egoiſtiſchen Atome auf, beherrſchte ihn nur die Willkür ſeines mit der Gemeinſamkeit nicht mehr zuſammenhängenden Eigenwillens, oder endlich eine, aus dieſer allgemeinen Willkür Kraft gewinnende, wiederum willkürliche äußere Macht, — ſo fehlte bei ſeiner mangelnden Erkenntniß der Natur, welche er nun ebenſo willkürlich wähnte als ſich ſelbſt und die ihn beherrſchende weltliche Macht, das ſichere Maaß, nach dem er ſein Weſen wiederum hätte erkennen können, und das ſie, zu deren größtem Heile, den Menſchen darbietet, die in ihr die Nothwendigkeit ihres Weſens und ihre nur im weiteſten, allumfaſſendſten Zuſammenhange alles Einzelnen wirkende, ewig zeugende Kraft erkennen. Keinem anderen, als dieſem Irrthume ſind die ungeheuerlichſten Ausſchweifungen des griechiſchen Geiſtes entſprungen, die wir während des byzantiniſchen Kaiſerthumes in einem Grade gewahren, der uns den helleniſchen Charakter gar nicht mehr erkennen läßt, und der im Grunde doch nur die normale Krankheit ſeines Weſens war. Die Philoſophie mochte mit noch ſo redlichem Bemühen den Zuſammenhang der Natur zu erfaſſen ſuchen: hier gerade zeigte es ſich, wie unfähig die Macht der abſtrakten Intelligenz iſt. Allen Ariſtoteleſſen zum Hohne ſchuf ſich das Volk, das aus dem millionenfachen allgemeinen Egoismus heraus abſolut ſelig werden wollte, eine Religion, in der die Natur zum reinen Spielball menſchlich raffinirender Glückſeligkeitsſucht gemacht wurde. Mit der Anſicht des Griechen, welche der Natur menſchlich willkürliche Geſtaltungsmotive unterſtellte, brauchte ſich nur die jüdiſch-orientaliſche Nützlichkeitsvorſtellung von ihr zu begatten, um die Disputationen und Dekrete der Konzilien über das Weſen der Trinität und die deßhalb unaufhörlich geführten Streitigkeiten, ja Vollskriege, als Früchte dieſer Begattung der ſtaunenden Geſchichte als unwiderlegliche Thatſachen zuzuführen.

Die römiſche Kirche machte nach Ablauf des Mittelalters aus der Annahme der Unbeweglichkeit der Erde zwar noch einen Glaubensartikel, vermochte es dennoch aber nicht zu wehren, daß

Amerika entdeckt, die Geſtalt der Erde erforſcht, und endlich die Natur ſo weit der Erkenntniß erſchloſſen wurde, daß der Zuſammenhang aller in ihr ſich kundgebenden Erſcheinungen ihrem Weſen nach unzweifelhaft erwieſen iſt. Der Drang, der zu dieſen Entdeckungen führte, ſuchte gleichzeitig ſich in derjenigen Kunſtart ebenfalls auszuſprechen, in der er am geeignetſten zu künſtleriſcher Befriedigung gelangen konnte. Beim Wiedererwachen der Kunſte knüpfte auch die Malerei, im Drange nach Veredelung, ihre kunſtleriſche Wiedergeburt an die Antike an; unter dem Schutze der üppigen Kirche gedieh ſie zur Darſtellung kirchlicher Hiſtorien, und ging von dieſen zu Scenen wirklicher Geſchichte und aus dem wirklichen Leben über, jederzeit ſich des Vortheiles erfreuend, dieſem wirklichen Leben Form und Farbe noch entnehmen zu können. Je mehr die ſinnliche Gegenwart dem entſtellenden Einfluſſe der Mode zu erliegen hatte, und während die neuere Hiſtorienmalerei, um ſchön zu ſein, von der Unſchönheit des Lebens ſich zum Konſtruiren aus dem Gedanken und zum willkürlichen Kombiniren von, wiederum der Kunſtgeſchichte — nicht dem Leben ſelbſt — entnommenen, Manieren und Stylen

vor Wahnsinn und Unfähigkeit bieten. Mag, bei der trostlosen Zersplitterung aller unserer künstlerischen Richtungen, das einzelne Genie, das ihnen zur momentanen, fast gewaltsamen Vereinigung dient, um so Erstaunenswürdigeres leisten, als weder das Bedürfniß noch die Bedingungen zu seinem Kunstwerke vorhanden sind: das gemeinsame Genie der Malerkunst ergießt sich doch einzig fast nur in der Richtung der Landschaftsmalerei; denn hier findet es unerschöpflichen Gegenstand und durch ihn unerschöpfliches Vermögen, während es nach anderen Richtungen hin als Darsteller der Natur nur mit willkürlichem Sichten, Sondern und Wählen verfahren kann, um unserem durchaus unkünstlerischen Leben irgend kunstwürdige Gegenstände abzugewinnen. Je mehr die sogenannte Historienmalerei durch Dichten und Deuten den schönen wahren Menschen und das schöne wahre Leben aus den, der Gegenwart entlegensten Erinnerungen uns vorzuführen sich bemüht, je mehr sie, bei dem ungeheuren Aufwande von Vermittelungen hierbei, die zwangvoll auf ihr lastende Aufgabe bekennt, mehr und etwas anderes sein zu müssen, als dem Wesen einer Kunstart zu sein gebührt, — desto mehr hat auch sie sich nach einer Erlösung zu sehnen, die, wie die einzig nothwendige der Bildhauerei, eigentlich nur in ihrem Aufgehen darin ausgesprochen sein könnte, woher sie ursprünglich die Kraft zum künstlerischen Leben gewonnen hatte, und dieß war eben das lebendige menschliche Kunstwerk selbst, dessen Erstehen aus dem Leben die Bedingungen vollkommen aufheben müßte, die ihr Dasein und Gedeihen als selbständige Kunstart nothwendig machen konnten. Ein gesundes, nothwendiges Leben vermag die menschendarstellende Malerkunst unmöglich da zu führen, wo, ohne Pinsel und Leinwand, im lebendigsten künstlerischen Rahmen, der schöne Mensch sich selbst vollendet darstellt. Was sie bei redlichem Bemühen zu erreichen strebt, erreicht sie am vollkommensten, wenn sie ihre Farbe und ihr Verständniß in der Anordnung auf die lebendige Plastik des wirklichen dramatischen Darstellers überträgt; wenn von Leinwand und Kalk herab sie auf die tragische Bühne steigt, um den Künstler an sich selbst das ausführen zu lassen, was sie vergebens sich bemüht, durch Häufung der reichsten Mittel ohne wirkliches Leben zu vollbringen.

Die Landschaftsmalerei *aber wird*, als letzter und voll-

endeter Abſchluß aller bildenden Kunſt, die eigentliche, lebengebende Seele der Architektur werden; ſie wird uns ſo lehren die Bühne für das dramatiſche Kunſtwerk der Zukunft zu errichten, in welchem ſie ſelbſt lebendig, den warmen Hintergrund der Natur für den lebendigen, nicht mehr nachgebildeten, Menſchen darſtellen wird. —

Dürfen wir ſo durch die höchſte Kraft der bildenden Kunſt uns die Scene des gemeinſamen Kunſtwerkes der Zukunft, in ihr alſo die innig erkannte und verſtandene Natur als gewonnen betrachten, ſo vermögen wir nun auf dieſes Kunſtwerk ſelbſt nähere Schlüſſe zu ziehen.

IV.

Grundzüge des Kunſtwerkes der Zukunft.

Betrachten wir die Stellung der modernen Kunſt — ſo weit [illegible] Kunſt iſt — zum öffentlichen Leben, ſo erkennen

Kunſt ausgeſchloſſen bleiben müſſen, ſo hat der heutige Künſtler inne zu werden, daß ſein ganzes Kunſttreiben im Grunde nur ein egoiſtiſches, ſelbſtgefälliges Treiben ganz für ſich, daß ſeine Kunſt dem öffentlichen Leben gegenüber nichts anderes als Luxus, Überfluß, eigenſüchtiger Zeitvertreib iſt. Der täglich wahrgenommene und bitter beklagte Abſtand zwiſchen ſogenannter Bildung und Unbildung iſt ſo ungeheuer, ein Mittelglied zwiſchen beiden ſo undenkbar, eine Verſöhnung ſo unmöglich, daß, bei einiger Aufrichtigkeit, die auf jene unnatürliche Bildung begründete moderne Kunſt zu ihrer tiefſten Beſchämung ſich eingeſtehen müßte, wie ſie einem Lebenselemente ihr Daſein verdanke, welches ſein Daſein wiederum nur auf die tiefſte Unbildung der eigentlichen Maſſe der Menſchheit ſtützen kann. Das Einzige, was in dieſer ihr zugewieſenen Stellung die moderne Kunſt vermögen ſollte und in redlichen Herzen zu vermögen ſtrebt, nämlich Bildung zu verbreiten, vermag ſie nicht, und zwar einfach aus dem Grunde, weil die Kunſt, um irgendwie im Leben wirken zu können, ſelbſt die Blüthe einer natürlichen, d. h. von unten heraufgewachſenen, Bildung ſein muß, nie aber im Stande ſein kann, von oben herab Bildung auszugießen. Im beſten Falle gleicht daher unſere Kulturkunſt Demjenigen, der in einer fremden Sprache einem Volke ſich mittheilen will, welches dieſe nicht kennt: Alles, und namentlich auch das Geiſtreichſte, was er hervorbringt, kann nur zu den lächerlichſten Verwirrungen und Misverſtändniſſen führen. —

Stellen wir uns zunächſt dar, wie die moderne Kunſt zu verfahren haben müßte, um theoretiſch zu ihrer Erlöſung aus der einſamen Stellung ihres unbegriffenen Weſens heraus, und zum allgemeinſten Verſtändniſſe des öffentlichen Lebens vorzuſchreiten: wie dieſe Erlöſung aber durch die praktiſche Vermittelung des öffentlichen Lebens allein möglich werden kann, wird ſich dann leicht von ſelbſt herausſtellen.

Die bildende Kunſt, ſahen wir, kann zu ſchöpferiſchem Gedeihen einzig dadurch gelangen, daß ſie nur noch im Bunde mit dem künſtleriſchen, nicht dem auf bloße Nützlichkeit bedachten Menſchen zu ihren Werken ſich anläßt.

Der künſtleriſche Menſch kann ſich nur in der Vereinigung aller Kunſtarten zum gemeinſamen Kunſtwerke vollkommen genügen: in jeder Vereinzelung ſeiner künſtleriſchen Fähigkeiten iſt er unfrei, nicht vollſtändig Das, was er ſein kann; wogegen er im gemeinſamen Kunſtwerke frei, und vollſtändig Das iſt, was er ſein kann.

Das wahre Streben der Kunſt iſt daher das allumfaſſende: jeder vom wahren Kunſttriebe Beſeelte will durch die höchſte Entwickelung ſeiner beſonderen Fähigkeit nicht die Verherrlichung dieſer beſonderen Fähigkeit, ſondern die Verherrlichung des Menſchen in der Kunſt überhaupt erreichen.

Das höchſte gemeinſame Kunſtwerk iſt das Drama: nach ſeiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden ſein, wenn in ihm jede Kunſtart in ihrer höchſten Fülle vorhanden iſt.

Das wahre Drama iſt nur denkbar als aus dem gemeinſamen Drange aller Künſte zur unmittelbarſten Mittheilung an eine gemeinſame Öffentlichkeit hervorgehend: jede einzelne Kunſtart vermag der gemeinſamen Öffentlichkeit zum [illegible]

und nach den Rückſichtsnahmen auf das Kunſtwerk zu verfahren. In einem vollkommenen Theatergebäude giebt bis auf die kleinſten Einzelheiten nur das Bedürfniß der Kunſt Maaß und Geſetz. Dieß Bedürfniß iſt ein doppeltes, das des Gebens und des Empfangens, welches ſich beziehungsvoll gegenſeitig durchdringt und bedingt. Die Scene hat zunächſt die Aufgabe, alle räumlichen Bedingungen für eine auf ihr darzuſtellende gemeinſame dramatiſche Handlung zu erfüllen: ſie hat zweitens dieſe Bedingungen aber im Sinne der Abſicht zu löſen, dieſe dramatiſche Handlung dem Auge und dem Ohre der Zuſchauer zur verſtändlichen Wahrnehmung zu bringen. In der Anordnung des Raumes der Zuſchauer giebt das Bedürfniß nach Verſtändniß des Kunſtwerkes optiſch und akuſtiſch das nothwendige Geſetz, dem, neben der Zweckmäßigkeit, zugleich nur durch die Schönheit der Anordnungen entſprochen werden kann; denn das Verlangen des gemeinſamen Zuſchauers iſt eben das Verlangen nach dem Kunſtwerk, zu deſſen Erfaſſen er durch Alles, was ſein Auge berührt, beſtimmt werden muß*). So verſetzt er durch Schauen und Hören ſich gänzlich auf die Bühne; der Darſteller iſt Künſtler nur durch volles Aufgehen in das Publikum. Alles, was auf der Bühne athmet und ſich bewegt, athmet und bewegt ſich durch ausdrucksvolles Verlangen nach Mittheilung, nach Angeſchaut-Angehörtwerden in jenem Raume, der, bei immer nur verhältnißmäßigem Umfange, vom ſceniſchen Standpunkte aus dem Darſteller doch die geſammte Menſchheit zu enthalten dünkt; aus dem Zuſchauerraume aber verſchwindet das Publikum, dieſer Repräſentant des öffentlichen Lebens, ſich

*) Die Aufgabe des Theatergebäudes der Zukunft darf durch unſere modernen Theatergebäude keineswegs als gelöſt angeſehen werden: in ihnen ſind herkömmliche Annahmen und Geſetze maaßgebend, die mit den Erforderniſſen der reinen Kunſt nichts gemein haben. Wo Erwerbsſpekulation auf der einen, und mit ihr luxuriöſe Prunkſucht auf der anderen Seite beſtimmend einwirken, muß das abſolute Intereſſe der Kunſt auf das Empfindlichſte beeinträchtigt werden, und ſo wird kein Baumeiſter der Welt z. B. es vermögen, die durch die Trennung unſeres Publikums in die unterſchiedenſten Stände und Staatsbürgerkategorien gebotene Übereinanderſchichtung und Zerſplitterung der Zuſchauerräume zu einem Geſetze der Schönheit zu erheben. Denkt man ſich in die Räume des gemeinſamen Theaters der Zukunft, ſo erkennt man ohne Mühe, daß in ihm ein ungeahnt reiches Feld der Erfindung offen ſteht.

ſelbſt; es lebt und athmet nur noch in dem Kunſtwerke, das ihm das Leben ſelbſt, und auf der Scene, die ihm der Weltraum dünkt.

Solche Wunder entblühen dem Bauwerke des Architekten, ſolchen Zaubern vermag er realen Grund und Boden zu geben, wenn er die Abſicht des höchſten menſchlichen Kunſtwerkes zu der ſeinigen macht, wenn er die Bedingungen ihres Lebendigwerdens aus ſeinem eigenthümlichen künſtleriſchen Vermögen heraus in das Daſein ruft. Wie kalt, regungslos und todt ſtellt ſich hiergegen ſein Bauwerk dar, wenn er, ohne einer höheren Abſicht als der des Luxus ſich anzuſchließen, ohne die künſtleriſche Nothwendigkeit, welche ihn im Theater nach jeder Seite hin das Sinnigſte anordnen und erfinden läßt, nur nach der ſpekulirenden Laune ſeiner ſelbſtverherrlichungsſüchtigen Willkür zu verfahren, Maſſen und Zierrathen zu ſchichten und zu reihen hat, um heute die Ehre eines übermüthigen Reichen, morgen die eines moderniſirten Jehova's zu verſinnlichen! —

Aber auch die ſchönſte Form, das üppigſte Gemäuer von Stein, genügt dem dramatiſchen Kunſtwerke nicht allein zur vollkommen entſprechenden räumlichen Bedingung ſeines Erſchei-

nung, seine Farbe, seine warm belebende Anwendung des Lichtes zwingen die Natur der höchsten künstlerischen Absicht zu dienen. Was der Landschaftsmaler bisher im Drange nach Mittheilung des Ersehenen und Begriffenen in den engen Rahmen des Bildstückes einzwängte, — was er an der einsamen Zimmerwand des Egoisten aufhängte, oder zu beziehungsloser, unzusammenhängender und entstellender Übereinanderschichtung in einem Bilderspeicher dahingab, — damit wird er nun den weiten Rahmen der tragischen Bühne erfüllen, den ganzen Raum der Scene zum Zeugniß seiner naturschöpferischen Kraft gestaltend. Was er durch den Pinsel und durch feinste Farbenmischung nur andeuten, der Täuschung nur annähern konnte, wird er hier durch künstlerische Verwendung aller ihm zu Gebote stehenden Mittel der Optik, der künstlerischen Lichtbenutzung, zur vollendet täuschenden Anschauung bringen. Ihm wird nicht die scheinbare Rohheit seiner künstlerischen Werkzeuge, das anscheinend Groteske seines Verfahrens bei der sogenannten Dekorationsmalerei beleidigen, denn er wird bedenken, daß auch der feinste Pinsel zum vollendeten Kunstwerke sich doch immer nur als demüthigendes Organ verhält, und der Künstler erst stolz zu werden hat, wenn er frei ist, d. h. wenn sein Kunstwerk fertig und lebendig, und er mit allen helfenden Werkzeugen in ihm aufgegangen ist. Das vollendete Kunstwerk, das ihm von der Bühne entgegentritt, wird aber aus diesem Rahmen und von der vollen gemeinsamen Öffentlichkeit ihn unendlich mehr befriedigen, als sein früheres, mit feineren Werkzeugen geschaffenes; er wird die Benutzung des scenischen Raumes zu Gunsten dieses Kunstwerkes um seiner früheren Verfügung über ein glattes Stück Leinwand willen wahrlich nicht bereuen: denn, wie im schlimmsten Falle sein Werk ganz dasselbe bleibt, gleichviel aus welchem Rahmen es gesehen werde, wenn es nur den Gegenstand zur verständnißvollen Anschauung bringt, so wird jedenfalls sein Kunstwerk in diesem Rahmen einen lebenvolleren Eindruck, ein größeres, allgemeineres Verständniß hervorrufen, als das frühere landschaftliche Bildstück.

Das Organ zu allem Naturverständniß ist der Mensch: der Landschaftsmaler hatte dieses Verständniß nicht nur an den Menschen mitzutheilen, sondern durch Darstellung des Menschen in seinem Naturgemälde auch erst deutlich zu machen. Dadurch,

daß er ſein Kunſtwerk nun in den Rahmen der tragiſchen Bühne ſtellt, wird er den Menſchen, an den er ſich mittheilen will, zum gemeinſamen Menſchen der vollen Öffentlichkeit erweitern und die Befriedigung haben, ſein Verſtändniß auf dieſen ausgedehnt, ihn zum Mitfühlenden ſeiner Freude gemacht zu haben; zugleich aber wird er dieß öffentliche Verſtändniß dadurch erſt vollkommen herbeiführen, daß er ſein Werk einer gemeinſamen höchſten und allverſtändlichſten Kunſtabſicht zuordnet, dieſe Abſicht aber von dem wirklichen leibhaftigen Menſchen mit aller Wärme ſeines Weſens dem gemeinſamen Verſtändniſſe unfehlbar erſchloſſen wird. Das allverſtändlichſte iſt die dramatiſche Handlung, eben weil ſie erſt künſtleriſch vollendet iſt, wenn im Drama gleichſam alle Hülfsmittel der Kunſt hinter ſich geworfen ſind, und das wirkliche Leben auf das Treueſte und Begreiflichſte zur unmittelbaren Anſchauung gelangt. Jede Kunſtart theilt ſich verſtändlich nur in dem Grade mit, als der Kern in ihr, der nur durch ſeinen Bezug auf den Menſchen oder in ſeiner Ableitung von ihm das Kunſtwerk beleben und rechtfertigen kann, dem Drama zureift. Allverſtandlich, vollkommen begriffen und gerechtfertigt wird jedes Kunſtſchaffen in dem Grade, als es im Drama auf-

Auf die Bühne des Architekten und Malers tritt nun der künstlerische Mensch, wie der natürliche Mensch auf den Schauplatz der Natur tritt. Was Bildhauer und Historienmaler in Stein und auf Leinwand zu bilden sich mühten, das bilden sie nun an sich, an ihrer Gestalt, den Gliedern ihres Leibes, den Zügen ihres Antlitzes, zu bewußtem, künstlerischem Leben. Derselbe Sinn, der den Bildhauer leitete im Begreifen und Wiedergeben der menschlichen Gestalt, leitet den Darsteller nun im Behandeln und Gebahren seines wirklichen Körpers. Dasselbe Auge, das den Historienmaler in Zeichnung und Farbe, bei Anordnung der Gewänder und Aufstellung der Gruppen, das Schöne, Anmuthige und Charakteristische finden ließ, ordnet nun die Fülle wirklicher menschlicher Erscheinung. Bildhauer und Maler lösten vom griechischen Tragiker einst den Kothurn und die Maske ab, auf dem und unter welcher der wahre Mensch immer nur nach einer gewissen religiösen Konvention noch sich bewegte. Mit Recht haben beide bildende Künste diese letzte Entstellung des reinen künstlerischen Menschen vernichtet, und so den tragischen Darsteller der Zukunft in Stein und auf Leinwand im Voraus gebildet. Wie sie ihn nach seiner unentstellten Wahrheit ersahen, sollen sie ihn nun in Wirklichkeit sich geben lassen, seine von ihnen gewissermaßen beschriebene Gestalt leibhaftig zur bewegungsvollen Darstellung bringen.

So wird die Täuschung der bildenden Kunst zur Wahrheit im Drama: dem Tänzer, dem Mimiker, reicht der bildende Künstler die Hand, um in ihm selbst aufzugehen, selbst Tänzer und Mimiker zu sein. — So weit es irgend in seiner Fähigkeit liegt, wird dieser den inneren Menschen, sein Fühlen und Wollen, an das Auge mitzutheilen haben. In vollster Breite und Tiefe gehört ihm der scenische Raum zur plastischen Kundgebung seiner Gestalt und seiner Bewegung, als Einzelner oder im Verein mit den Genossen der Darstellung. Wo sein Vermögen aber endet, wo die Fülle seines Wollens und Fühlens zur Entäußerung des inneren Menschen durch die Sprache ihn hindrängt, da wird das Wort seine deutlich bewußte Absicht künden: er wird zum Dichter, und um Dichter zu sein, Tonkünstler. Als Tänzer, Tonkünstler und Dichter ist er aber Eines und Dasselbe, nichts Anderes als darstellender, künstlerischer

Menſch, der ſich nach der höchſten Fülle ſeiner Fähigkeiten an die höchſte Empfängnißkraft mittheilt.

In ihm, dem unmittelbaren Darſteller, vereinigen ſich die drei Schweſterkünſte zu einer gemeinſamen Wirkſamkeit, bei welcher die höchſte Fähigkeit jeder einzelnen zu ihrer höchſten Entfaltung kommt. Indem ſie gemeinſam wirken, gewinnt jede von ihnen das Vermögen, gerade Das ſein und leiſten zu können, was ſie ihrem eigenthümlichſten Weſen nach zu ſein und zu leiſten verlangen. Dadurch, daß jede da, wo ihr Vermögen endet, in die andere, von da ab vermögende, aufgehen kann, bewahrt ſie ſich rein, frei und ſelbſtändig als das, was ſie iſt. Der mimiſche Tänzer wird ſeines Unvermögens ledig, ſobald er ſingen und ſprechen kann; die Schöpfungen der Tonkunſt gewinnen allverſtändigende Deutung durch den Mimiker wie durch das gedichtete Wort, und zwar ganz in dem Maaße, als ſie ſelbſt in der Bewegung des Mimikers und dem Worte des Dichters aufzugehen vermag. Der Dichter aber wird wahrhaft erſt Menſch durch ſein Übergehen in das Fleiſch und Blut des Darſtellers; weiſt er jeder künſtleriſchen Erſcheinung die ſie alle

lichen Borne natürlicher Erſcheinung einen immer reichen und beziehungsvollen Hintergrund zu geben, — ſo iſt im Orcheſter, dieſem lebenvollen Körper unermeßlich mannigfaltiger Harmonie, dem darſtellenden individuellen Menſchen ein unverſiegbarer Quell gleichſam künſtleriſch menſchlichen Naturelementes zur Unterlage gegeben. Das Orcheſter iſt, ſo zu ſagen, der Boden unendlichen, allgemeinſamen Gefühles, aus dem das individuelle Gefühl des einzelnen Darſtellers zur höchſten Fülle herauszuwachſen vermag: es löſt den ſtarren, unbeweglichen Boden der wirklichen Scene gewiſſermaßen in eine flüſſigweich nachgiebige, eindruckempfängliche, ätheriſche Fläche auf, deren ungemeſſener Grund das Meer des Gefühles ſelbſt iſt. So gleicht das Orcheſter der Erde, die dem Antäos, ſobald er ſie mit ſeinen Füßen berührte, neue unſterbliche Lebenskraft gab. Seinem Weſen nach vollkommen der ſceniſchen Naturumgebung des Darſtellers entgegengeſetzt, und deßhalb als Lokalität ſehr richtig auch außerhalb des ſceniſchen Rahmens in den vertieften Vordergrund geſtellt, macht es zugleich aber den vollkommen ergänzenden Abſchluß dieſer ſceniſchen Umgebung des Darſtellers aus, indem es das unerſchöpfliche phyſiſche Naturelement zu dem nicht minder unerſchöpflichen künſtleriſch menſchlichen Gefühlselemente erweitert, das vereinigt den Darſteller wie mit dem atmoſphäriſchen Ringe des Natur- und Kunſtelementes umſchließt, in welchem er ſich, gleich dem Himmelskörper, in höchſter Fülle ſicher bewegt, und aus welchem er zugleich nach allen Seiten hin ſeine Gefühle und Anſchauungen, bis in das Unendlichſte erweitert, gleichſam in die ungemeſſenſten Fernen, wie der Himmelskörper ſeine Lichtſtrahlen, zu entſenden vermag.

So, im wechſelvollen Reigen ſich ergänzend, werden die vereinigten Schweſterkünſte bald gemeinſam, bald zu zweien, bald einzeln, je nach Bedürfniß der einzig Maaß und Abſicht gebenden dramatiſchen Handlung, ſich zeigen und geltend machen. Bald wird die plaſtiſche Mimik dem leidenſchaftsloſen Erwägen des Gedankens lauſchen; bald der Wille des entſchloſſenen Gedankens ſich in den unmittelbaren Ausdruck der Gebärde ergießen; bald die Tonkunſt die Strömung des Gefühles, die Schauer der Ergriffenheit allein auszuſprechen haben; bald aber werden in gemeinſamer Umſchlingung alle drei den Willen des

Drama's zur unmittelbaren, könnenden That erheben. Denn Eines giebt es für sie alle, die hier vereinigten Kunstarten, was sie wollen müssen, um im Können frei zu werden, und das ist eben das Drama. auf die Erreichung der Absicht des Drama's muß es ihnen daher allen ankommen. Sind sie sich dieser Absicht bewußt, richten sie allen ihren Willen nur auf deren Ausführung, so erhalten sie auch die Kraft, nach jeder Seite hin die egoistischen Schößlinge ihres besonderen Wesens von ihrem eigenen Stamme abzuschneiden, damit der Baum nicht gestaltlos nach jeder Richtung hin, sondern zu dem stolzen Wipfel der Äste, Zweige und Blatter, zu seiner Krone aufwachse.

Die Natur des Menschen, wie jeder Kunstart, ist an sich überreich und mannigfaltig: nur Eines aber ist die Seele jedes Einzelnen, sein nothwendigster Trieb, sein bedürfnißkräftigster Drang. Ist dieses Eine von ihm als sein Grundwesen erkannt, so vermag er, zu Gunsten der unerläßlichen Erreichung dieses Einen, jedem schwächeren, untergeordnetem Gelüste, jedem unkraftigen Sehnen zu wehren, dessen Befriedigung ihn am Erlangen des Einen hindern könnte. Nur der Unfähige, Schwache,

Leibes, Herzens und Verstandes kein höheres Bedürfniß empfinden, als das, welches allen ihm Gleichgearteten gemeinsam ist; denn es kann zugleich, als ein wahres Bedürfniß, nur ein solches sein, welches er in der Gemeinsamkeit allein zu befriedigen vermag. Das nothwendigste und stärkste Bedürfniß des vollkommenen künstlerischen Menschen ist aber, sich selbst, in der höchsten Fülle seines Wesen, der vollsten Gemeinsamkeit mitzutheilen, und dieß erreicht er mit nothwendigem allgemeinen Verständniß nur im Drama. Im Drama erweitert er sein besonderes Wesen durch Darstellung einer individuellen Persönlichkeit, die er nicht selbst ist, zum allgemein menschlichen Wesen. Er muß vollständig aus sich herausgehen, um eine ihm fremde Persönlichkeit nach ihrem eigenen Wesen so vollständig zu erfassen, als es nöthig ist, um sie darstellen zu können; er gelangt hierzu nur, wenn er dieses eine Individuum in seiner Berührung, Durchdringung und Ergänzung mit anderen und durch andere Individualitäten, also auch das Wesen dieser anderen Individualitäten selbst, so genau erforscht, so lebhaft wahrnimmt, daß es ihm möglich ist, diese Berührung, Durchdringung und Ergänzung an seinem eigenen Wesen sympathetisch inne zu werden; und der vollkommene künstlerische Darsteller ist daher der zum Wesen der Gattung erweiterte einzelne Mensch nach der höchsten Fülle seines eigenen besonderen Wesens. Der Raum, in dem sich dieser wundervolle Prozeß bewerkstelligt, ist aber die theatralische Bühne; das künstlerische Gesammtwerk, welches er zu Tage fördert, das Drama. Um in diesem einen höchsten Kunstwerke sein besonderes Wesen zur höchsten Blüthe seines Inhaltes zu treiben, hat aber der einzelne Künstler, wie die einzelne Kunstart, jede willkürliche egoistische Neigung zu unzeitiger, dem Ganzen undienlicher, Ausbreitung in sich zurückzudrängen, um desto kräftiger zur Erreichung der höchsten gemeinsamen Absicht mitwirken zu können, die ohne das Einzelne, wie ohne zeitweise Beschränkung des Einzelnen, wiederum gar nicht zu verwirklichen ist.

Diese Absicht, die des Drama's, ist aber zugleich die einzige wahrhaft künstlerische Absicht, die überhaupt auch nur verwirklicht werden kann: was von ihr abliegt, muß sich nothwendig in das Meer des Unbestimmten, Unverständlichen, Unfreien, verlieren. Diese Absicht erreicht aber nicht eine Kunstart für

ſich allein*, ſondern nur alle gemeinſam, und daher iſt das allgemeinſte Kunſtwerk zugleich das einzig wirkliche, freie, d. h. das allgemein verſtändliche Kunſtwerk.

V.

Der Künſtler der Zukunft.

Haben wir in allgemeinen Zügen das Weſen des Kunſtwerkes angedeutet, in welchem alle Künſte zu ihrer Erlöſung durch all-

*, Der moderne Schauſpieldichter wird ſich am ſchwerſten geneigt fühlen zuzugeſtehen, daß auch ſeiner Kunſtart, der Dichtkunſt, das Drama nicht allein angehören ſollte; namentlich wird er ſich nicht überwinden können, es mit dem Tondichter theilen zu ſollen, nämlich, wie er meint, das Schauſpiel in die Oper aufgehen zu laſſen. Sehr richtig wird, ſo lange die Oper beſteht, das Schauſpiel beſtehen müſſen, und ebenſo gut auch die Pantomime; ſo lange ein Streit hierüber denkbar iſt, bleibt aber auch das Drama der Zukunft ſelbſt undenkbar. Liegt der Zweifel von Seiten des Dich-

gemeinſtes Verſtändniß aufzugehen haben, ſo fragt es ſich nun, welche die Lebensbedingungen ſein müſſen, die dieſes Kunſtwerk und dieſe Erlöſung als nothwendig hervorrufen können. Wird es die verſtändnißbedürftige und nach Verſtändniß ringende moderne Kunſt für ſich, aus eigenem Ermeſſen und Vorausbedacht, nach willkürlicher Wahl der Mittel und mit überlegter Feſtſetzung des Modus der als nothwendig erkannten Vereinigung, vermögen? Wird ſie eine konſtitutionelle Charte oktroyiren können, um zur Verſtändigung mit der ſogenannten Unbildung des Volkes zu gelangen? Und wenn ſie dieß über ſich bringt, wird dieſe Verſtändigung durch dieſe Konſtitution wirklich ermöglicht werden? Kann die Kulturkunſt von ihrem abſtrakten Standpunkte aus in das Leben bringen, oder muß nicht vielmehr das Leben in die Kunſt bringen, — das Leben aus ſich heraus die ihm allein entſprechende Kunſt erzeugen, in ihr aufgehen, — ſtatt daß die Kunſt (wohlverſtanden: die Kulturkunſt, die außerhalb des Lebens entſtandene) aus ſich das Leben erzeuge und in ihm aufgehe?

Verſtändigen wir uns zuerſt darüber, wen wir uns unter dem Schöpfer des Kunſtwerkes der Zukunft zu denken haben, um von ihm aus auf die Lebensbedingungen zu ſchließen, die ihn und ſein Kunſtwerk entſtehen laſſen können.

Wer alſo wird der Künſtler der Zukunft ſein?

Ohne Zweifel der Dichter*).

Wer aber wird der Dichter ſein?

Unſtreitig der Darſteller.

Wer wird jedoch wiederum der Darſteller ſein?

Nothwendig die Genoſſenſchaft aller Künſtler. —

Um Darſteller und Dichter naturgemäß entſtehen zu ſehen, ſtellen wir uns zuvörderſt die künſtleriſche Genoſſenſchaft der Zukunft vor, und zwar nicht nach willkürlichen Annahmen, ſondern nach der nothwendigen Folgerichtigkeit, mit der wir von dem Kunſtwerke ſelbſt auf diejenigen künſtleriſchen Organe weiter zu ſchließen haben, die es ſeinem Weſen nach einzig in das Leben rufen können. —

*) Den Tondichter ſei es uns geſtattet als im Sprachdichter mit inbegriffen anzuſehen, — ob perſönlich oder genoſſenſchaftlich, das gilt hier gleich.

Das Kunstwerk der Zukunft ist ein gemeinsames, und nur aus einem gemeinsamen Verlangen kann es hervorgehen. Dieses Verlangen, die wir bisher nur als der Wesenheit der einzelnen Künste [illegible] eigen, theoretisch dargestellt haben, ist [illegible] in der Genossenschaft aller Künstler denkbar und die Vereinigung aller Künstler nach Zeit und Ort, und zu einem bestimmten Zwecke. Bilder diese Genossenschaft. Der bestimmte Zweck ist das Drama, zu dem sie sich [illegible] vereinigen, um in der Betheiligung an ihm ihre besondere Natur in der höchsten Fülle ihres Wesens zu entfalten, in seiner Durchführung sich gemeinschaftlich alle zu durchdringen, und in der Lösung dieser Durchdringung eben das lebendige, sinnlich wahrnehmbare Drama zu erzeugen. Das, was Allen ihre Theilung unmöglich macht, was sie nothwendig macht und was ohne den Dichterkünstler gar nicht zur Erscheinung gelangen könnte, ist eben der eigentliche Kern des Drama's, die dramatische Handlung.

Die dramatische Handlung ist als innerlichste Bedingung des Drama's zugleich dasjenige Moment im ganzen Kunstwerk,

trieb offenbart sich nur in dem Drange aus dem Leben heraus in das Kunstwerk, denn es ist der Drang, das Unbewußte, Unwillkürliche im Leben sich als nothwendig zum Verständniß und zur Anerkennung zu bringen. Der Drang nach Verständigung setzt aber *Gemeinsamkeit* voraus: der Egoist hat sich mit Niemand zu verständigen. Nur aus einem gemeinsamen Leben kann daher der Drang nach verständnißgebender Vergegenständlichung dieses Lebens im Kunstwerke hervorgehen; nur die Gemeinsamkeit der Künstler kann ihn aussprechen, nur gemeinschaftlich können diese ihn befriedigen. Er befriedigt sich aber nur in der getreuen Darstellung einer dem Leben entnommenen Handlung: zur künstlerischen Darstellung geeignet kann nur eine solche Handlung sein, die im Leben bereits zum Abschlusse gekommen ist, über die als reine Thatsache kein Zweifel mehr vorhanden ist, von der willkürliche Annahmen über ihren nur möglichen Abschluß nicht mehr sich bilden können. Erst an dem im Leben Vollendeten vermögen wir die Nothwendigkeit seiner Erscheinung zu fassen, den Zusammenhang seiner einzelnen Momente zu begreifen: eine Handlung ist aber erst vollendet, wenn der *Mensch*, von dem diese Handlung vollbracht wurde, der im Mittelpunkt einer Begebenheit stand, die er als fühlende, denkende und wollende Person, nach seinem nothwendigen Wesen leitete, willkürlichen Annahmen über sein mögliches Thun ebenfalls nicht mehr unterworfen ist; diesen unterworfen ist aber ein Mensch, so lange er *lebt*: erst mit seinem Tode ist er von dieser Unterworfenheit befreit, denn wir wissen nun Alles, was er that und was er war. Diejenige Handlung muß der dramatischen Kunst als geeignetster und würdigster Gegenstand der Darstellung erscheinen, die mit dem Leben der sie bestimmenden Hauptperson zugleich abschließt, deren Abschluß in Wahrheit kein anderer ist, als der Abschluß des Lebens dieses Menschen selbst. Nur *die* Handlung ist eine vollkommen wahrhafte und ihre Nothwendigkeit uns klar darthuende, an deren Vollbringung ein Mensch die ganze Kraft seines Wesens setzte, die ihm so nothwendig und unerläßlich war, daß er mit der ganzen Kraft seines Wesens in ihr aufgehen mußte. Davon überzeugt er uns auf das Unwiderleglichste aber nur dadurch, daß er in der Geltendmachung der Kraft seines Wesens wirklich *persönlich unterging*, sein persönliches Dasein um der entäußerten Nothwendigkeit seiner

Wesens willen wirklich aufhob; daß er die Wahrheit seines Wesens nicht nur in seinem Handeln allein, — was uns, so lange er handelt, noch willkürlich erscheinen darf —, sondern mit dem vollbrachten Opfer seiner Persönlichkeit zu Gunsten dieses nothwendigen Handelns, uns bezeugt. Die letzte, vollständigste Entäußerung seines persönlichen Egoismus', die Darlegung seines vollkommenen Aufgehens in die Allgemeinheit, giebt uns ein Mensch nur mit seinem Tode kund, und zwar nicht mit seinem zufälligen, sondern seinem nothwendigen, dem durch sein Handeln aus der Fülle seines Wesens bedingten Tode.

Die Feier eines solchen Todes ist die würdigste, die von Menschen begangen werden kann. Sie erschließt uns nach dem, durch jenen Tod erkannten, Wesen dieses einen Menschen die Fülle des Inhaltes des menschlichen Wesens überhaupt. Am vollkommensten versichern wir uns des Erkannten aber in der bewußtvollen Darstellung jenes Todes selbst, und, um ihn uns zu erklären, durch die Darstellung derjenigen Handlung, deren nothwendiger Abschluß jener Tod war. Nicht in den widerlichen Leichenfeiern, wie wir sie in unserer christlich-modernen Lebensweise durch [illegible]

durch Sympathie das Wesen dieses Helden sich am besondersten zu eigen macht, und seine künstlerischen Fähigkeiten am geeignetsten dazu ermißt, gerade diesen Helden durch seine Darstellung für sich, seine Genossenschaft und die Gemeinsamkeit überhaupt, zu überzeugender Erinnerung wieder zu beleben. Die Macht der Individualität wird sich nie geltender machen als in der freien künstlerischen Genossenschaft, weil die Anregung zu gemeinsamen Entschlüssen gerade nur von Demjenigen ausgehen kann, in dem die Individualität so kräftig sich ausspricht, daß sie zu gemeinsamen freien Entschlüssen zu bestimmen vermag. Diese Macht der Individualität wird gerade nur in den ganz besonderen, bestimmten Fällen auf die Genossenschaft wirken können, wo sie wirklich, nicht erkünstelt, sich geltend zu machen weiß. Eröffnet ein künstlerischer Genosse seine Absicht, diesen einen Helden darzustellen, und begehrt er hierzu die, seine Absicht einzig ermöglichende, gemeinsame Mitwirkung der Genossenschaft, so wird er seinem Verlangen nicht eher entsprochen sehen, als bis es ihm gelungen ist, die Liebe und Begeisterung für sein Vorhaben zu erwecken, die ihn selbst beleben, und die er nur mitzutheilen vermag, wenn seiner Individualität die dem besonderen Gegenstande entsprechende Kraft zu eigen ist.

Hat der Künstler durch die Energie seiner Begeisterung seine Absicht zu einer gemeinsamen erhoben, so ist von da an das künstlerische Unternehmen ebenfalls ein gemeinsames; wie aber die darzustellende dramatische Handlung ihren Mittelpunkt in dem Helden dieser Handlung hat, so behält das gemeinsame Kunstwerk auch seinen Mittelpunkt in dem Darsteller dieses Helden: seine Mitdarsteller und sonst Mitwirkenden verhalten sich im Kunstwerke zu ihm so, wie die mithandelnden Personen, — diejenigen also, an denen der Held als an den Gegenständen und Gegensätzen seines Wesens seine Handlung kundgab, — sowie die allgemeine menschliche und natürliche Umgebung, sich im Leben zu dem Helden verhielten, nur mit dem Unterschiede, daß vom darstellenden Helden mit Bewußtsein gestaltet und geordnet wird, was dem wirklichen Helden sich unwillkürlich darstellte. Der Darsteller wird in seinem Drange nach künstlerischer Reproduktion der Handlung somit Dichter. Er ordnet nach künstlerischem Maaße seine eigene Handlung, sowie alle lebendigen gegenständlichen Beziehungen

zu seiner Handlung. Aber nur in dem Grade erreicht er seine eigene Absicht, als er sie zu einer gemeinsamen erhoben hat, als jeder Einzelne in dieser gemeinsamen Absicht aufzugehen verlangt, — genau also in dem Maaße, in welchem er vor allem seine besondere persönliche Absicht selbst auch in der gemeinsamen aufzugeben vermag, und so gewissermaßen im Kunstwerke die Handlung des gefeierten Helden nicht nur *darstellt*, sondern sie *moralisch* durch sich selbst *wiederholt*, indem er nämlich durch dieses Aufgeben seiner Persönlichkeit beweist, daß er auch *in seiner künstlerischen Handlung* eine nothwendige, die ganze Individualität seines Wesens verzehrende Handlung vollbringt*).

Die freie künstlerische Genossenschaft ist daher der Grund und die Bedingung des Kunstwerkes selbst. Aus ihr geht der *Darsteller* hervor, der in der Begeisterung an diesem einen, seiner Individualität besonders entsprechenden Helden, sich bis zum *Dichter*, zum künstlerischen *Gesetzgeber* der Genossenschaft erhebt, um von dieser Höhe vollkommen wieder in die Genossenschaft aufzugehen. Das Wirken dieses Gesetzgebers

iſt daher immer nur ein periodiſches, das nur auf den einen beſonderen, von ihm aus ſeiner Individualität angeregten, und zum gemeinſamen künſtleriſchen Gegenſtand erhobenen Fall ſich zu erſtrecken hat; es iſt daher keineswegs ein auf alle Fälle ſich ausdehnendes. Die Diktatur des dichteriſchen Darſtellers iſt naturgemäß zugleich mit der Erreichung ſeiner Abſicht zu Ende, eben dieſer Abſicht, die er zu einer gemeinſamen erhoben hatte und in die er aufging, ſobald ſie als eine gemeinſame ſich der Gemeinſamkeit mittheilte. Jeder einzelne Genoſſe vermag ſich zur Ausübung dieſer Diktatur zu erheben, wenn er eine beſondere, ſeiner Individualität in dem Maaße entſprechende Abſicht kundzugeben hat, daß er ſie zu einer gemeinſchaftlichen zu erheben vermag; denn in derjenigen künſtleriſchen Genoſſenſchaft, die zu keinem anderen Zwecke, als zu dem der Befriedigung gemeinſchaftlichen Kunſtdranges ſich vereinigt, kann unmöglich je etwas Anderes zu maßgebender, geſetzlicher Beſtimmung gelangen, als das, was die gemeinſchaftliche Befriedigung herbeiführt, alſo die Kunſt ſelbſt und die Geſetze, welche, in der Vereinigung des Individuellen mit dem Allgemeinen, ihre vollkommenſten Erſcheinungen ermöglichen. —

In der gemeinſchaftlichen Vereinigung der Menſchen der Zukunft werden dieſelben Geſetze innerer Nothwendigkeit einzig als beſtimmend ſich geltend machen. Eine natürliche, nicht gewaltſame, Vereinigung einer größeren oder geringeren Anzahl von Menſchen kann nur durch ein, dieſen Menſchen gemeinſames Bedürfniß hervorgerufen werden. Die Befriedigung dieſes Bedürfniſſes iſt der alleinige Zweck der gemeinſchaftlichen Unternehmung: nach dieſem Zwecke richten ſich die Handlungen jedes Einzelnen, ſo lange das gemeinſame Bedürfniß zugleich das ſtärkſte ihm ſelbſt eigene iſt; und dieſer Zweck giebt dann ganz von ſelbſt die Geſetze für das gemeinſchaftliche Handeln ab. Dieſe Geſetze ſind nämlich ſelbſt nichts Anderes, als die zur Erreichung des Zweckes dienlichſten Mittel. Das Erkennen der zweckdienlichſten Mittel iſt Demjenigen verſagt, der zu dieſem Zwecke durch kein wahres nothwendiges Bedürfniß gedrängt wird: da wo dieß aber vorhanden iſt, entſpringt das richtigſte Erkennen dieſer Mittel aus der Kraft des Bedürfniſſes ganz von ſelbſt, und namentlich eben durch die Gemeinſamkeit dieſes Bedürfniſſes. Natürliche Vereinigungen haben daher auch gerade nur ſo lange

einen natürlichen Beſtand, als das ihnen zu Grunde liegende Bedürfniß ein gemeinſames und ſeine Befriedigung eine noch zu erſtrebende iſt: iſt der Zweck erreicht, ſo iſt dieſe Vereinigung, mit dem Bedürfniſſe, das ſie hervorrief, gelöſt, und erſt aus neu entſtehenden Bedürfniſſen entſtehen auch wieder neue Vereinigungen Derjenigen, denen wiederum dieſe neuen Bedürfniſſe gemeinſam ſind. Unſere modernen Staaten ſind inſofern die unnatürlichſten Vereinigungen der Menſchen, weil ſie, an und für ſich nur durch äußere Willkür, z. B. dynaſtiſche Familienintereſſen, entſtanden, eine gewiſſe Anzahl von Menſchen ein- für allemal zu einem Zwecke zuſammenſpannen, der einem ihnen gemeinſamen Bedürfniſſe entweder nie entſprochen hat, oder unter der Veränderung der Zeiten ihnen Allen doch keineswegs mehr gemeinſam iſt. — Alle Menſchen haben nur ein gemeinſchaftliches Bedürfniß, welches jedoch nur ſeinem allgemeinſten Inhalte nach ihnen gleichmäßig inne wohnt: das iſt das Bedürfniß zu leben und glücklich zu ſein. Hierin liegt das natürliche Band aller Menſchen; ein Bedürfniß, dem die reiche Natur der Erde vollkommen zu entſprechen vermag. Die beſonderen Be-

Reiz gewährt, während das gegenwärtige Leben*) in seiner modisch-polizeilichen Einförmigkeit das leider nur zu getreue Abbild des modernen Staates, mit seinen Ständen, Anstellungen, Standrechten, stehenden Heeren — und was sonst noch Alles in ihm stehen möge — darstellt.

Keine Vereinigungen werden aber einen reicheren, ewig erfrischenderen Wechsel haben, als die künstlerischen, weil jede Individualität in ihnen, sobald sie sich dem Geiste der Gemeinsamkeit entsprechend zu geben weiß, durch sich und ihre gegenwärtig dargethane Absicht, zur Ermöglichung dieser einen Absicht, eine neue Vereinigung hevorruft, indem sie ihr besonderes Bedürfniß zu dem Bedürfnisse einer, soeben aus diesem Bedürfnisse entstehenden, Vereinigung erweitert. Jedes in das Leben tretende dramatische Kunstwerk wird somit das Werk einer neuen, vorher noch nie dagewesenen und so nie sich wiederholenden, Vereinigung von Künstlern sein: ihre Vereinigung wird von dem Augenblicke an bestehen, wo der dichterische Darsteller des Helden seine Absicht zur gemeinsamen der ihm nöthigen Genossenschaft erhob, und in dem Augenblicke wird sie aufgelöst sein, wo diese Absicht erreicht ist.

Auf diese Weise kann nichts starr und stehend in dieser künstlerischen Vereinigung werden: sie findet nur zu diesem einen, heute erreichten, Zwecke der Feier dieses einen bestimmten Helden statt, um morgen unter ganz neuen Bedingungen, durch die begeisternde Absicht eines ganz verschiedenen anderen Individuums, zu einer neuen Vereinigung zu werden, die ebenso unterschieden von der vorigen ist, als sie nach den ganz besonderen Gesetzen ihr Werk zu Tage fördert, die, als zweckdienlichste Mittel zur Verwirklichung der neu aufgenommenen Absicht, sich ebenfalls als neu und ganz so noch nie dagewesen ergeben.

So und nicht anders muß die Künstlerschaft der Zukunft beschaffen sein, sobald sie eben kein anderer Zweck, als das Kunstwerk, vereinigt. Wer wird demnach aber der Künstler der Zukunft sein? Der Dichter? Der Darsteller? Der Musiker? Der Plastiker? — Sagen wir es kurz: das Volk. Das selbige Volk, dem wir selbst heut' zu Tage das in unserer Erinnerung lebende, von uns mit Entstellung

*) Und namentlich auch unser modernes Theaterinstitut.

nur nachgebildete, einzige wahre Kunſtwerk, dem wir die Kunſt überhaupt einzig verdanken.

Wenn wir Vergangenes, Vollbrachtes zuſammenſtellen, um uns von einem beſonderen Gegenſtande nach ſeiner allgemeinen Erſcheinung in der Geſchichte der Menſchheit ein Bild darzuſtellen, ſo können wir mit Sicherheit die einzelnſten Züge desſelben bezeichnen, — ja aus genauester Betrachtung ſolch' einzelnen Zuges erwächſt uns oft das ſicherſte Verſtändniß des Ganzen, das wir bei ſeiner verſchwimmenden Allgemeinheit oft nur nach dieſem einzelnen, beſonderen Zuge erfaſſen müſſen, um von ihm aus zu einer Vorſtellung des Allgemeinen zu gelangen, und es iſt, wie in dem gegenwärtig uns vorgeführten Gegenſtande der Kunſt, die Fülle genau ſich darbietender Einzelheiten ſo groß, daß wir, um den Gegenſtand nach ſeiner Allgemeinheit darzuſtellen, nur einen beſtimmten Theil derſelben, eben den, der für unſere Anſchauungsweiſe uns gerade am bezeichnendſten erſcheint, in Betracht ziehen dürfen, um uns in ihnen nicht zu verlieren und ſo den größeren allgemeinen Zweck im Auge zu

müssen aus dieser Vorstellung hinwegbleiben, weil sie nur nach willkürlichen Annahmen als Bilder unserer Phantasie sich darstellen könnten und ihrem Wesen nach doch nur gerade dem heutigen Zustande entnommen sein, immer nur, wie sie den Gegebenheiten der Gegenwart entsprungen, sich uns darbieten dürften. Nur das Vollbrachte und Fertige können wir wissen; die lebenvolle Gestaltung der Zukunft kann unbestritten eben nur das Werk des Lebens selbst sein! Ist sie vollbracht, so werden wir mit einem Blicke klar begreifen, was heute wir nur nach Laune und Willkür unter dem unüberwindlichen Eindrucke der gegenwärtigen Verhältnisse uns vorgaukeln könnten.

Nichts ist verderblicher für das Glück der Menschen gewesen, als dieser wahnsinnige Eifer, das Leben der Zukunft durch gegenwärtig gegebene Gesetze zu ordnen: diese widerliche Sorge für die Zukunft, die in Wahrheit nur dem trübsinnigen absoluten Egoismus zu eigen ist, sucht im Grunde immer bloß zu *erhalten*, das, was wir heute gerade haben, für alle Lebenszeit uns zu *versichern*: sie hält das Eigenthum, das für alle Ewigkeit niet- und nagelfest zu bannende Eigenthum, als den einzig würdigen Gegenstand menschlich thätiger Voraussicht fest, und sucht daher nach Möglichkeit das selbständige Lebensgebahren der Zukunft zu beschränken, den selbstgestaltenden Lebenstrieb ihr, als bösen, aufregenden Stachel, thunlichst ganz auszureißen, um dieses Eigenthum als unversiegbaren, nach dem Naturgesetz der Fünfprocent ewig sich neu erzeugenden und ergänzenden Stoff behaglichsten Käuens und Schlingens, vor jeder unbehutsamen Berührung zu schützen. Wie bei dieser großen modernen Hauptstaatssorge der Mensch für alle zukünftigen Zeiten als ein grundschwaches oder immer zu bemistrauendes Wesen gedacht wird, das einzig durch ein Eigenthum erhalten oder durch Gesetze auf der rechten Bahn zu leiten sei, so ist uns auch in Bezug auf die Kunst und die Künstler nur das *Kunstinstitut* die einzige Gewährleistung des Gedeihens Beider: ohne Akademien, Institutionen und Gesetzbücher scheint uns jeden Augenblick die Kunst — so zu sagen — aus dem Leimen

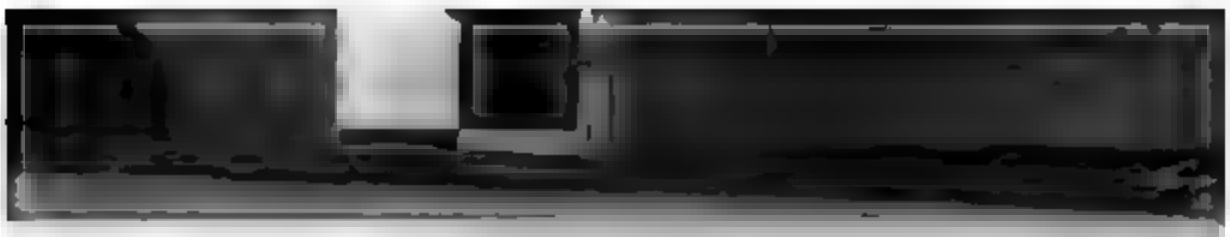
---

von Demjenigen verlangen, der sich überhaupt nur dem *denkenden Künstler*, nicht aber dem stumpfsinnigen modernen Kunstindustriellen — möge dieser nun in Litteratur, Kritik oder Produktion machen — mittheilt.

gehen zu müſſen; denn eine freie, ſelbſtbeſtimmende Thätigkeit von Künſtlern iſt uns gar nicht denkbar. Dieß hat ſeinen Grund aber nur darin, daß wir wirklich eben keine wahren Künſtler, wie überhaupt keine wahren Menſchen ſind; und ſo wirft das Gefühl unſerer eigenen, aber durch Feigheit und Schwäche gänzlich ſelbſt verſchuldeten, Unfähigkeit und Erbärmlichkeit uns in die ewige Sorge zurück, Geſetze für die Zukunft zu machen, durch deren gewaltſame Aufrechthaltung wir im Grunde nur bezwecken, daß wir nie wahre Künſtler, nie wahre Menſchen werden.

So iſt es. Wir ſehen die Zukunft immer nur mit dem Auge der Gegenwart, mit dem Auge, das alle Menſchen der Zukunft immer nur nach dem Maaße meſſen kann, das es, als Maaß der gegenwärtigen Menſchen, zum allgemein menſchlichen Maaß überhaupt macht. Wenn wir ſchließlich mit Nothwendigkeit das Volk als den Künſtler der Zukunft erkannt haben, ſo ſehen wir, dieſer Entdeckung gegenüber, den intelligenten Künſtleregoismus der Gegenwart in verachtungsvolles Staunen ausbrechen. Er vergißt vollſtändig, daß in den Zeiten der geſchlechtlich-nationalen Gemeinſamkeit, die der Erhebung des abſoluten Egoismus jedes

modernen Civiliſation die einzig denkbare Baſis des Daſeins geben, ſoll das Kunſtwerk der Zukunft entſtehen. Bedenkt aber, daß dieſer Pöbel keineswegs ein normales Produkt der wirklichen menſchlichen Natur iſt, ſondern vielmehr das künſtliche Erzeugniß Eurer unnatürlichen Kultur; daß alle die Laſter und Scheußlichkeiten, die Euch an dieſem Pöbel anwidern, nur die verzweiflungsvollen Gebärden des Kampfes ſind, den die wirkliche menſchliche Natur gegen ihre grauſame Unterdrückerin, die moderne Civiliſation, führt, und das Abſchreckende in dieſen Gebärden keineswegs die wahre Miene der Natur, ſondern vielmehr der Widerſchein der gleißneriſchen Fratze Eurer Staats- und Criminalkultur iſt. Bedenkt ferner, daß da, wo ein Theil der ſtaatlichen Geſellſchaft nur überflüſſige Kunſt und Litteratur treibt, ein anderer Theil nothwendig nur den Schmutz Eures unnützen Daſeins zu tilgen hat; daß da, wo Schöngeiſterei und Mode ein ganzes unnöthiges Leben erfüllen, Rohheit und Plumpheit die Grundzüge eines andern, Euch nothwendigen, Lebens ausmachen müſſen; daß da, wo der bedürfnißloſe Luxus ſeinen allesverzehrenden Heißhunger gewaltſam zu ſtillen ſucht, das natürliche Bedürfniß auf der anderen Seite nur durch Plack und Noth, unter den entſtellendſten Sorgen, ſich mit dem Luxus zugleich befriedigen kann. So lange Ihr intelligenten Egoiſten und egoiſtiſchen Feingebildeten in künſtlichem Duſte erblüht, muß es nothwendig einen Stoff geben, aus deſſen Lebensſafte Ihr Eure ſüßlichen Parfüms deſtillirt: und dieſer Stoff, dem Ihr ſeinen natürlichen Wohlgeruch entzogen habt, iſt nur dieſer übelathmige Pöbel, vor deſſen Nähe es Euch ekelt, und von dem Ihr Euch im Grunde einzig doch nur durch jenen Parfüm unterſcheidet, den Ihr ſeiner natürlichen Anmuth entpreßt habt. So lange ein großer Theil des Geſammtvolkes in Staats-, Gerichts- und Univerſitätsämtern in unnützeſter Geſchäftigkeit koſtbare Lebenskräfte vergeudet, muß allerdings ein ebenſo großer, wenn nicht noch größerer Theil deſſelben in überſpannteſter Nutzthätigkeit mit ſeinen eigenen auch jene vergeudeten Lebenskräfte erſetzen helfen, und, — was das Allerſchlimmſte iſt! — wenn ſomit in dieſem unmäßig angeſpannten Theile des Volkes das Nützliche, das nur Nutzenbringende, zur bewegenden Seele aller Thätigkeit geworden iſt, ſo muß die widerliche Erſcheinung ſich herausſtellen, daß der abſolute Egoismus überallhin ſeine Lebensgeſetze



geltend macht, und aus Bürger- und Bauerpobel Euch wiederum mit häßlichſter Grimaſſe angrinzt*).

Weder Euch noch dieſen Pöbel verſtehen wir aber unter dem Volke: nur wenn weder dieſer noch Ihr mehr vorhanden ſeid, konnen wir uns erſt das Vorhandenſein des Volkes vorſtellen. Schon jetzt lebt das Volk uberall da, wo Ihr und der Pöbel nicht ſeid, d. h. es lebt mitten unter Euch beiden, nur daß Ihr nichts von ihm wißt: wißt Ihr von ihm, ſo ſeid Ihr auch ſchon Volk; denn von der Fulle des Volkes kann man nicht wiſſen, ohne an ihr Theil zu haben. Der Höchſtgebildete wie der Ungebildetſte, der Wiſſendſte wie der Unwiſſendſte, der Hochgeſtellteſte, wie der Niedergeſtellteſte, der im üppigen Schooße des Luxus Aufgewachſene, wie der aus dem unſauberen Neſte der Armuth Emporgekrochene, der in gelehrter Herzloſigkeit Auferzogene wie der in laſterhafter Rohheit Entwickelte, — ſobald er einen Drang in ſich fühlt und nährt, der ihn aus dem feigen Behagen an dem verbrecheriſchen Zuſammenhange unſerer geſellſchaftlichen und ſtaatlichen Zuſtände, oder aus der ſtumpfſinnigen Untergebung unter ſie heraustreibt, — der ihn Ekel an den ſchalen

Volke, denn er und alle ihm Gleichen fühlen eine gemeinſame Noth. Dieſe Noth wird dem Volke die Herrſchaft des Lebens geben, ſie wird es zur einzigen Macht des Lebens erheben. Dieſe Noth trieb einſt die Iſraeliten, da ſie bereits zu ſtumpfen, ſchmutzigen Laſtthieren geworden waren, durch das rothe Meer; und durch das rothe Meer muß auch uns die Noth treiben, ſollen wir, von unſerer Schmach gereinigt, nach dem gelobten Lande gelangen. Wir werden in ihm nicht ertrinken, es iſt nur den Pharaonen dieſer Welt verderblich, die ſchon einſt mit Mann und Maus, mit Roß und Reiter, drin verſchlungen wurden, — die übermüthigen, ſtolzen Pharaonen, die da vergeſſen hatten, daß einſt ein armer Hirtenſohn durch ſeinen klugen Rath ſie und ihr Land vor dem Hungertode bewahrte! Das Volk, das auserwählte Volk, zog aber unverſehrt durch das Meer nach dem Lande der Verheißung, das es erreichte, nachdem der Sand der Wüſte die letzten Flecken knechtiſchen Schmutzes von ſeinem Leibe gewaſchen hatte. —

Da die armen Iſraeliten mich einmal in das Gebiet der ſchönſten aller Dichtung, der ewig neuen, ewig wahren Volksdichtung geleitet haben, ſo will ich zum Abſchiede noch den Inhalt einer herrlichen Sage zur Deutung geben, die ſich einſt das rohe, unciviliſirte Volk der alten Germanen, aus keinem anderen Grunde, als dem innerer Nothwendigkeit, gedichtet hat.

Wieland der Schmiedt ſchuf aus Luſt und Freude an ſeinem Thun die kunſtreichſten Geſchmeide, herrliche Waffen ſcharf und ſchön. Da er am Meeresſtrande badete, gewahrte er eine Schwanenjungfrau, die mit ihren Schweſtern durch die Lüfte geflogen kam, ihr Schwanengewand ablegte, und ebenfalls in die Wellen des Meeres ſich tauchte. Von heißer Liebe entbrannte Wieland; er ſtürzte ſich in die Fluth, bekämpfte und gewann das wundervolle Weib. Liebe brach auch ihren Stolz; in ſeliger Sorge für einander, lebten ſie wonnig vereint. Einen Ring gab ſie ihm: den möge er ſie nie wiedergewinnen laſſen; denn wie ſie ihn liebe, ſehne ſie ſich doch auch nach der alten Freiheit, nach dem Fluge durch die Lüfte zu dem glücklichen Eilande ihrer Heimath, und zu dieſem Fluge gäbe der Ring ihr die

Nacht. Wieland ſchmiedete eine große Zahl von Ringen, dem des Schwanenweibes gleich, und hing ſie an einem Baſte in ſeinem Hauſe auf: unter ihnen ſollte ſie den ihrigen nicht erkennen.

Von einer Fahrt kam er einſt heim. Weh! Da war ſein Haus zertrümmert, ſein Weib aus ihm in weite Ferne entflogen!

Einen König Neiding gab es, der hatte viel von Wieland's Kunſt gehört; ihn gelüſtete es den Schmiedt zu fangen, daß er fortan ihm einzig Werke ſchaffen möge. Auch einen gültigen Vorwand fand er zu ſolcher Gewaltthat: das Goldgeſtein, daraus Wieland ſein Geſchmeid bildete, gehörte dem Grund und Boden Neiding's an, und ſo war Wieland's Kunſt ein Raub am königlichen Eigenthume. — Er war nun in ſein Haus gedrungen, überfiel ihn jetzt, band ihn und ſchleppte ihn mit ſich fort.

Daheim an Neiding's Hofe ſollte Wieland nun dem Könige allerhand Nützliches, Feſtes und Dauerhaftes ſchmieden: Geſchirr, Zeug und Waffen, mit denen der König ſein Reich mehrte. Da Neiding zu ſolcher Arbeit dem Schmiedte die Bande löſen und ihm die freie Bewegung ſeines Leibes laſſen mußte, ſo hatte er doch zu ſorgen, wie er ihm die Flucht hindern möchte: und erfindungsvoll verfiel er darauf, ihm die Fußſehnen zu durch-

der ihn aus niederträchtigem Eigennutz in so endlosen Jammer gebracht hatte! Wenn es ihm möglich wäre, diesen Elenden mit seiner ganzen Brut zu vernichten! —

Furchtbaren Rachepläuen sann er nach, Tag um Tag mehrte sich sein Elend, Tag um Tag wuchs das unabweisbare Verlangen nach Rache. — Wie wollte aber er, der hinkende Krüppel, sich zu dem Kampfe aufmachen, der seinen Peiniger verderben sollte? Ein gewagter kühner Schritt, und er stürzte zum Gespötte des Feindes schmachvoll zu Boden!

„O, du geliebtes fernes Weib! Hätte ich deine Flügel! Hätte ich deine Flügel, um, mich rächend, dem Elende mich entschwingen zu können!“ —

Da schwang die Noth selbst ihre mächtigen Flügel in des gemarterten Wieland's Brust, und wehte Begeisterung in sein sinnendes Hirn. Aus Noth, aus furchtbar allgewaltiger Noth, lernte der geknechtete Künstler erfinden, was noch keines Menschen Geist begriffen hat. Wieland fand es, wie er sich **Flügel** schmiedete! Flügel, um kühn sich zu erheben zur Rache an seinem Peiniger, — Flügel, um weit hin sich zu schwingen zu dem seligen Eilande seines Weibes! —

Er that es, er vollbrachte es, was die höchste Noth ihm eingegeben. Getragen von dem Werke seiner Kunst flog er auf zu der Höhe, von da herab er Neiding's Herz mit tödtlichem Geschosse traf, — schwang er in wonnig kühnem Fluge durch die Lüfte sich dahin, wo er die Geliebte seiner Jugend wiederfand. — —

O einziges, herrliches Volk! Das hast Du gedichtet, und Du selbst bist dieser Wieland! Schmiede Deine Flügel, und schwinge Dich auf!

Wieland der Schmiedl,

als Drama entworfen.

Perſonen:

Wieland, der Schmiedt. }
Eigel, der Schütz. } Brüder.
Helferich, der Arzt. }
Schwanhilde.
Neidung, König der Niaren.

Frau, die er immer lieben will, an Reiz es gebreche. Seht, wie ich für euch sorge: dieß Geschmeide schuf ich euren Frauen. Zwei Spangen sind's, die theil' ich unter euch."

Eigel und Helferich sind erfreut, danken und loben ihren Bruder, und fragen, wie sie ihm erwidern sollen?

Wieland. „Schmied' ich aus Liebe nicht für euch? Für eure Frauen schaff' ich erst recht aus Liebe! Kein König darf mich heißen, was ich nur gerne thue. — Doch Eigel, rathe du, was ich für dich geschmiedet?"

Eigel. „Ein neues Werk? Fürwahr, du saßest lange einsam dort am Heerd; verhungert wärest du, hätt' ich mit Jagdbeute dich nicht versorgt! Nun sag', was schufest du so emsig?".

Wieland. „Schau' her, den Stahlbogen hier für dich, wenn du auf Jagen gehst!"

Eigel, entzückt, prüft den Bogen, und lobt ihn als den stärksten, schwungkräftigsten und schönstgeformten, den man je gewinnen könne.

Wieland. „So erleg' uns heute noch ein gutes Wild! In hehren Thaten sollst du einst ihn aber spannen. — Dir, Helferich, der du aus duftenden Kräutern den Heiltrank uns gewinnst, dir schuf ich dieß zierliche Gefäß aus Gold, daß du ihn darin verwahrst!"

Helferich erstaunt über die Schönheit des Fläschchens, und lobt, daß er nun den Heiltrunk mit sich tragen könne.

Wieland. „Bald sollst du mächtig deine Kunst bewähren, denn bald soll sich blutiger Streit im Wikingenland erheben; gar manche Wunde heilst du dann den edlen Wikingssprossen! Noch einen Helden giebt es, den ich liebe; für den, seht, schuf ich dieses Schwert: das sollt ihr, theure Brüder, dem König Rothar bringen! Gegen die Neidinge soll er es schwingen, die Nordland's freie Männer knechten!"

Die Brüder. „Was weißt du von Rothar?"

Wieland. „Wachilde, das holde Meerweib, das dem König Wiking einst unseren Vater gebar, die erschien mir dort aus den Wogen und gab mir Kunde. Gar viel hat sie mir vertraut, — von Wate, unserem Vater; wie die Küste uns zu freiem Eigen von Wiking ward bestimmt, wie Wiking's Söhne, die eine Königstochter ihm gebar, von Mißgeschick gedrängt würden; wie aber Rothar nun in Heldenkraft erblühe, und um

ihn ſich Alles ſchaare, was Neiding's wachſender Macht widerſtehe. Dieß Alles meld' ich euch wohl heute Abend, beim traulichen Mahl!"

Helferich. „So komm' mit uns; die Sonne ſank ſchon tief, und du haſt dein Tagwerk doch wohl vollbracht: wer ſchuf ſo viel Wunderwerke als du?"

Eigel. „Zum heutigen Mahl erlege ich zuvor mit dem neuen Bogen noch ein edles Wild! deſſ' ſollſt du dich, Wieland, freuen!"

Helferich. „Auch ſollſt du uns geloben, nun bald ein Weib zu nehmen, daß unſere Liebesſorge um dich ſich mehren konne."

Wieland (hat aufmerkſam nach dem Meere hingeblickt; jetzt ruft er plötzlich) „Seht ihr dort es durch die Lüfte fliegen?"

Eigel (der auch näher hinblickt.) „Drei ſeltene Vögel, wie ich keine noch ſah!"

Helferich. „Sie kommen näher!" —

Eigel. „Hei, fürwahr! Jungfrauen ſind's, mit Schwanenflügeln ſchweben ſie durch die Lüfte!"

drückt sie nach dem Wasser! — Sie ist ihrer nicht mächtig, schon taucht sie auf die Fluth! — Frisch, Wieland! In der Meereswoge erjagst du dir wohl dein Wild!" (Er springt in das Meer und schwimmt hastig von dannen. Nach einer Weile sieht man ihn wieder zurückschwimmen; er hält das Schwanenmädchen mit dem einen Arme umfaßt, und erreicht mit ihr das Ufer.)

Zweite Scene.

Schwanhilde (wird ohnmächtig von Wieland an das Land gebracht, ihre Arme sind in mächtigen Schwanenflügeln verborgen, die matt und schlaff herabhängen). Wieland (legt sie an der Schmiede auf eine Moosbank nieder). Er gewahrt, daß sie unter dem linken Flügel verwundet ist, betrachtet näher, und erkennt, daß die Flügel abzulösen sind, und wie er dieß vollbringen müsse; er löst vorsichtig die Flügel von Armen und Nacken, und erkennt mit Entzücken ein schönes, wohlgestaltetes Weib. So vermag er auch nun sicher zur Wunde zu gelangen; es ist ein Speerstich. Schnell entsinnt er sich des Heilmittels, das Helferich ihm für solche Wunden gegeben, und kommt mit einem Kraute wieder zurück; nachdem er ihr dieß auf die Wunde gelegt, verbindet er sie. Dann lauscht er ihrem Athem. Sie kommt allmählich zu sich, schlägt die Augen auf und erblickt Wieland. Sie erschrickt über ihren Aufenthalt, und wähnt sich in Neiding's Macht gefallen. Wieland beruhigt sie: — er habe sie aus dem Meere gerettet und ihre Wunde geheilt: sie solle ihm darum nicht zürnen. — Sie fühlt sich der Flügel beraubt, machtlos in eines fremden Mannes Gewalt. „O Schwestern, liebe böse Schwestern! Weh, ihr ließet mich hilflos zurück! Wie soll ich die Mutter je wiederfinden!" Sie weint heftig.

Wieland tröstet sie: „Verließen dich die Schwestern, so sei nun in meinem Schutz; dich, holdes, seliges Weib, laß mich beschützen mit meinem Leben! — Es gelingt ihm, sie zu beruhigen: er bittet sie zärtlich, sich zu schonen, daß die Wunde sicher heile. —

Schwanhilde. „So bist du nicht von Neiding's Stamme?"

Wieland. „O nein! ich bin aller Neidinge Feind. Schon schmiedete ich das Schwert, das sie vertilgen soll. Frei wohne ich mit meinen Brüdern hier, keinem Könige sind wir unterthan. — Doch sage mir, wer bist du, wundervolle Frau?"

Schwanhilde ist von Wieland's Liebe gerührt; sie wünscht ganz vergessen zu können, wer sie sei und woher sie kam, da sie

nun wohl fühlt, daß ihr Vergessen trostreicher sein müsse, als Gedenken! — Sie erzählt Wieland, der sich neben sie gesetzt hat, wer sie sei. König Isang im Nordland war der Vater ihrer Mutter; der Fürst der Lichtalben entbrannte in Liebe zu dieser: als Schwan nahte er sich ihr und entführte sie weit über das Meer, nach den „heimlichen Eilanden". In Liebe vereint, wohnten sie dort drei Jahre, bis die Mutter in thörichtem Eifer zu wissen begehrte, wer ihr Gatte sei, wonach zu fragen er ihr verboten hatte. Da schwamm der Albenfürst als Schwan durch die Fluthen davon, in weiter Ferne sah die jammernde Mutter, wie er auf seinen Flügeln sich in das Luftmeer erhob. Drei Töchter hatte sie geboren, Schwanhilde und ihre Schwestern: denen wuchsen alle Jahre Schwanenflügel, welche die Mutter aus Sorge, auch sie möchten ihr entfliegen, ihnen jedesmal abstreifte und vor ihren Blicken verbarg. Nun kam aber Kunde über das Meer, daß König Isang von Neiding überfallen, getödtet, und sein Land von ihm geraubt worden sei. Da entbrannte in der Mutter Zorn und Rache; sie begehrte Neiding zu strafen, beklagte, nur Töchter, keinen Sohn geboren zu haben; gab daher den Töchtern die wohlverschlossen gehaltenen Fluggewänder, hieß

ihn trage, enthalte er den Siegerſtein, der in jedem Kampfe ihm Sieg verſichere.

Wieland will auch von dieſer Eigenſchaft keinen Nutzen ziehen; er hängt ihn hinter der Thüre ſeines Hauſes an einem Baſt auf: „hier hänge du, weder ich noch mein Weib bedürfen dein!“ —

Schwanhilde. „O Wieland, muß ich mich deiner Liebe nun erfreuen, und darf ich nie wünſchen, ihr Leid und Kummer zu erregen; muß ich nun immer bei dir weilen wollen, — ſo nimm dieß Fluggewand, birg es wohl und verſchließ' es feſt! Denn erblick' ich die Flügel, und weiß ich ſie in meiner Macht, ſo ſehr ich dich liebe, nicht könnte ich der Luſt widerſtehen, auf ihnen mich in die Lüfte zu ſchwingen: ſo wonnig iſt der Flug, ſo ſelig das Schweben im klaren Meere der Luft, daß, wer einmal es genoß, nie des Sehnens darnach ſich erwehren kann: er muß es ſtillen, wird ihm die Macht dazu!“

Wieland erſchrickt über die Begeiſterung Schwanhilde's; er rafft haſtig das Fluggewand zuſammen. „Und die Liebe hielte dich nicht?“ —

Schwanhilde (ſinkt ergriffen an Wieland's Bruſt. Sie weint und ruft): „Nun lebt wohl, theure Schweſtern! Leb' wohl, liebe arme Mutter! Schwanhilde ſieht euch nie wieder!“

Wieland iſt hingeriſſen von ihrer Liebe und ihrem Schmerz. Doch iſt er beſorgt um ſie: noch ſei ſie nicht ganz geheilt, — ihre Stirne glühe im Fieber. Er bittet ſie, in ſein Haus zu treten, und auf ſeinem Lager ſich auszuruhen; er gehe dann, ſeinen Bruder Helferich zu holen; der ſei der geſchickteſte Arzt, und werde ſie ſchnell ganz heilen. — Er geleitet die Müde, die ihn liebevoll umſchlingt, in das Haus.

Dritte Scene.

(Es iſt voller Abend geworden. Ein Schiff legt ſeitwärts im Hintergrunde an; aus ihm ſteigen vorſichtig Bathilde und Frauen an das Land. Sie ſpähen, ob Wieland anweſend ſei. Da ſie ihn in Kurzem wieder aus der Thüre treten ſehen, halten ſie ſich hinter Gebüſch zurück.)

Wieland (im Begriff, die Thüre zu ſchließen, hält an, und kämpft mit ſich, ob er nicht wieder umkehre). „Ich verſchloß das Fluggewand nicht: — doch, ſchläft ſie nicht, die Müde und Kranke? Und bin ich nicht zurück, ehe ſie erwacht? — Oder ſollte ich Verdacht gegen

nun wohl fuhlt, daß ihr Vergeſſen troſtreicher ſein müſſe, als Gedenken! — Sie erzählt Wieland, der ſich neben ſie geſetzt hat, wer ſie ſei. König Iſang im Nordland war der Vater ihrer Mutter; der Fürſt der Lichtalben entbrannte in Liebe zu dieſer: als Schwan nahte er ſich ihr und entführte ſie weit über das Meer, nach den „heimlichen Eilanden“. In Liebe vereint, wohnten ſie dort drei Jahre, bis die Mutter in thörichtem Eifer zu wiſſen begehrte, wer ihr Gatte ſei, wonach zu fragen er ihr verboten hatte. Da ſchwamm der Albenfürſt als Schwan durch die Fluthen davon, — in weiter Ferne ſah die jammernde Mutter, wie er auf ſeinen Flügeln ſich in das Luftmeer erhob. Drei Töchter hatte ſie geboren, Schwanhilde und ihre Schweſtern: denen wuchſen alle Jahre Schwanenflügel, welche die Mutter aus Sorge, auch ſie möchten ihr entfliegen, ihnen jedesmal abſtreifte und vor ihren Blicken verbarg. Nun kam aber Kunde über das Meer, daß König Iſang von Neiding überfallen, getödtet, und ſein Land von ihm geraubt worden ſei. Da entbrannte in der Mutter Zorn und Rache; ſie begehrte Neiding zu ſtrafen, beklagte, nur Tochter, keinen Sohn geboren zu haben; gab daher den

ihn trage, enthalte er den Siegerſtein, der in jedem Kampfe ihm Sieg verſichere.

Wieland will auch von dieſer Eigenſchaft keinen Nutzen ziehen; er hängt ihn hinter der Thüre ſeines Hauſes an einem Baſt auf: „hier hänge du, weder ich noch mein Weib bedürfen dein!“ —

Schwanhilde. „O Wieland, muß ich mich deiner Liebe nun erfreuen, und darf ich nie wünſchen, ihr Leid und Kummer zu erregen; muß ich nun immer bei dir weilen wollen, — ſo nimm dieß Fluggewand, birg es wohl und verſchließ' es feſt! Denn erblick' ich die Flügel, und weiß ich ſie in meiner Macht, ſo ſehr ich dich liebe, nicht könnte ich der Luſt widerſtehen, auf ihnen mich in die Lüfte zu ſchwingen: ſo wonnig iſt der Flug, ſo ſelig das Schweben im klaren Meere der Luft, daß, wer einmal es genoß, nie des Sehnens darnach ſich erwehren kann: er muß es ſtillen, wird ihm die Macht dazu!“

Wieland erſchrickt über die Begeiſterung Schwanhilde's; er rafft haſtig das Fluggewand zuſammen. „Und die Liebe hielte dich nicht?“ —

Schwanhilde (ſinkt ergriffen an Wieland's Bruſt. Sie weint und ruft): „Nun lebt wohl, theure Schweſtern! Leb' wohl, liebe arme Mutter! Schwanhilde ſieht euch nie wieder!“

Wieland iſt hingeriſſen von ihrer Liebe und ihrem Schmerz. Doch iſt er beſorgt um ſie: noch ſei ſie nicht ganz geheilt, — ihre Stirne glühe im Fieber. Er bittet ſie, in ſein Haus zu treten, und auf ſeinem Lager ſich auszuruhen; er gehe dann, ſeinen Bruder Helferich zu holen; der ſei der geſchickteſte Arzt, und werde ſie ſchnell ganz heilen. — Er geleitet die Müde, die ihn liebevoll umſchlingt, in das Haus.

Dritte Scene.

(Es iſt voller Abend geworden. Ein Schiff legt ſeitwärts im Hintergrunde an; aus ihm ſteigen vorſichtig Bathilde und Frauen an das Land. Sie ſpähen, ob Wieland anweſend ſei. Da ſie ihn in Kurzem wieder aus der Thüre treten ſehen, halten ſie ſich hinter Gebüſch zurück.)

Wieland (im Begriff, die Thüre zu ſchließen, hält an, und kämpft mit ſich, ob er nicht wieder umkehre). „Ich verſchloß das Fluggewand nicht: — doch, ſchläft ſie nicht, die Müde und Kranke? Und bin ich nicht zurück, ehe ſie erwacht? — Oder ſollte ich Verdacht gegen

ſie hegen? Sollte ich ſie als gefangene Beute halten? — O nein, frei ſoll ſie mich lieben!“ — Freudig erregt verläßt er die Thüre. Dann kehrt er wieder um. „Doch ſchließe ich wohl die Thüre? — Um ſie zu halten? — Du Thor! Wollte ſie entfliegen, zur Eſſe hinaus, zum Fenſter in den Hof hinaus, fände ihr Flug leicht den Weg! — Doch ſie ſchläft, drum ſchütze ſie die gute Thüre, daß Keiner ſie ſtöre.“ Er ſchließt ab, und geht mit dem Ausrufe: „Nun, Brüder, ſollt ihr Wunder hören, wie ſchnell ich ein Weib mir gewann!“ raſchen Schrittes über die Scene ab.

Bathilde (in Waffenrüſtung tritt mit den Frauen hervor). „Meine Runen wieſen mich recht; hieher floh die Verwundete, denn bekannt iſt dieſer Strand wegen ſeiner Heilkraft; nun möge Gram Wieland fangen; das Wichtigſte vollbring' ich ſelbſt. Gewinne ich den Ring des Schwanenweibes, dann bin ich des mächtigſten Kleinodes Herrin, und ſelbſt mein Vater verdanke einzig nur ſeine Macht.“ — (Sie geht an die Thüre und betrachtet das Schloß.) „Furwahr, das kunſtreichſte Schloß, das je geſchmiedet ward! Doch was iſt Menſchenkunſt gegen Zauberkraft?“ — Sie berührt das Schloß mit einer kleinen Springwurzel; die Thüre, nach außen gehend, öffnet ſich von ſelbſt; an der Rückwand der

Bathilde erräth die Macht des Ringes über ihn, der sonst so kalt und mürrisch, und freut sich der Bewährung dieser Macht. Sie befiehlt ihm, ihr unerschütterlich treu zu sein, und sie wolle ihm lohnen; mit ihr solle er einst ihres Vaters Lande beherrschen. Sie nimmt von ihm Abschied, und besteigt mit den Frauen ihr Schiff, in dem sie vom Ufer abfährt.

Man vernimmt vom Hause her Schwanhilde's Angstruf: „Wieland, Wieland!" — Getöse von der Waldseite her. Wieland wird von den Männern Gram's herbeigeschleppt; um ihn überwältigen zu können, hat man ihm eine Verhüllung über die Augen geworfen, die ihn noch jetzt des Gesichtes beraubt. Er ist an Händen und Füßen gebunden, und so wird er vor Gram hingelegt.

Gram. „Du bist Wieland, der Wunderschmiedt?" —

Wieland. „Wer seid ihr, daß ihr den Freien bindet?" —

Gram. „Bist du Wieland, der so viel Wunderwerke schuf, so sag', wo nahmst du das Gold dazu her, wenn nicht als Dieb aus jener Berge Grund, die eines Königs Eigenthum?" —

Wieland. „Das Gold? — Das will ich dir wohl sagen. Du weißt, daß einst Iduna den Göttern war geraubt, sie, die ihnen ewige Jugend gab, so lange sie unter ihnen weilte: da alterten die Götter, ihre Schönheit schwand, und von Freia's Seite wich Odur, den nun ihr Reiz nicht mehr band. Iduna ward den Göttern wieder gewonnen; mit ihr kehrte Jugend und Schönheit ihnen zurück, — nur Odur kehrte der Freia nicht wieder. Auf jenen Felsen sitzt nun die hehre trauernde Göttin und weint um den Gemahl oft heiße, goldene Thränen; diese Thränen nun gewinn' ich aus dem Flusse, da hinein sie fallen, und schmiede aus ihnen manch' wonnig Werk, zur Freude glücklicher Menschen!"

Gram. „Du schwatzest da lieblich, doch lügst du dich nicht frei; denn gewannst du selbst aus Freia's Thränen das Gold, so sind diese doch auch eines Königs Eigenthum, und ihm nur sollst du fortan nun schmieden!" — Er befiehlt, ihn nach dem Schiffe zu tragen.

Wieland wehrt sich heftig und verlangt zu wissen, was mit seinem Weibe geschehen.

Gram. „Wo war dein Weib?"

Wieland. „In meinem Hause ließ ich es schlafend."

Gram lacht grimmig, und reißt ihm die Binde von den Augen. „Schau' auf, dort iſt dein Haus!"

Wieland erblickt ſein Haus in heller Flammengluth. Er ſchreit vor Entſetzen auf: „Schwanhilde, Schwanhilde! Antworte mir!" — Keine Antwort. — „Todt! Verbrannt! — Rache!" — Mit furchtbarer Kraftanſtrengung ſprengt er ſeine Bande. „Ein Stümper ſchmiedete die Ketten!" — Er entreißt einem Naheſtehenden das Schwert und greift Gram an, dieſer weicht. Wieland ſtößt in ein Horn. Vor ſeiner Wuth weicht Alles zurück. Seine Brüder, Eigel und Helferich, kommen mit Freunden ihm zu Hilfe. Mehrere von Gram's Leuten werden erlegt; Gram und die Uebrigen fliehen dem Strande zu, ſtürzen ſich in die Schiffe und rudern haſtig von dannen. Wieland donnert den Fliehenden Flüche nach, ſchilt ſie Meuchler und Feiglinge. Dann kehrt er heftig nach vorn zurück; ſein Haus iſt eine zuſammengeſtürzte Brandſtätte, keine Spur von Schwanhilde iſt zu erblicken. Er wähnt ſie verbrannt, und will ſich voll Verzweiflung in die Gluth ſtürzen. Seine Brüder halten ihn zurück. Da ſpringt er auf, er will Rache nehmen, die Fliehenden verfolgen. Er eilt nach dem Strande, kein Boot iſt da; ein abge-

Zweiter Akt.

(Im Niarenland, König Neiding's Hof. Der Vordergrund stellt die Halle dar; aus ihr führen Treppen rechts zu Neiding's, links zu Bathilde's Wohngemach. Nach hinten zu führen breite Stufen in den Hofraum hinab; dieser ist mit hohen Mauern und einem Thurme umschlossen. — Es ist kurz vor Anbruch des Morgens.)

Erste Scene.

(Bathilde entläßt Gram aus ihrem Wohngemach, die Stiege nach der Halle hinab.) — Gram ist von Neiding, der ihm wegen des Misglückens des Anschlages auf Wieland zürnte, von Amt und Hof verwiesen. Er hat sich jetzt zu Bathilde gewagt, um sie wegen Aussöhnung mit ihrem Vater anzugehen. —

Bathilde verspricht, ihm zu Willen zu sein, und zweifelt nicht am Erfolg. Sie hege ein mächtiges Kleinod, das ihr den Vater ganz zu Willen stellen solle. Nur um Eines habe sie Sorge. Wieland sei hier.

Gram ist verwundert und erschrocken.

Bathilde. „Hörtest du nichts von der wunderbaren Ankunft eines Mannes, der auf einem Baumstamme hier an den Strand geschwommen kam? Der König nahm ihn gastlich auf, da er ihm zu dienen versprach. Durch schöne Werke, die er ihm schmiedete, hat der Fremde Neiding's höchste Gunst gewonnen; schon vergißt dieser seinen Kummer, daß er Wieland nicht gefangen. Goldbrand nennt sich der Schmiedt; doch Wieland ist's, ich hab' ihn erkannt."

Gram. „Was sucht er hier unter fremdem Namen?"

Bathilde. „Auf Rache zog er aus, doch nur auf Ungefähr, da er seine Feinde nicht kennt."

Gram. „Was hält ihn nun ab, weiter zu zieh'n?"

Bathilde. „Seine Rache vergaß er, da ihn nun Liebe bindet. — Seines Weibes vergaß er, das er todt wähnt, da er für ein anderes Weib entbrannt."

Gram. „Wer wirkte solche Wunder in dem Wüthenden?"

Bathilde. „Meine Nähe."

Gram. „So ist er mein Nebenbuhler?"

Bathilde. „Er ist's, drum sollst du helfen ihn zu vernichten. Vertraue mir! Noch heute sollst du zurückberufen

werden, und höchſter Ehren wieder genießen. Das gewinne ich von Nöthen, um der Macht des Ringes willen."

Gram. „Trübe iſt mein Sinn, ſeit ich vor Wieland floh."

Bathilde. „Das laß mich nun an ihm rächen."

Gram. „Seit ich ſo ſchnell in Liebe zu dir entbrannte, verfolgt mich Misgeſchick."

Bathilde. „Doch um dieſer Liebe willen, ſollſt du von mir erhoben ſein! Sei treu, und ſpähe auf Wieland, wie du dich rächeſt und ihn verderbeſt: mit mir ſollſt dann einſt du hier herrſchen!"

Gram. „So ſtark und muthig, wie ich war, verdankt' ich einem Weib nun Ruhm und Ehre?" —

Bathilde. „Erkenne, wie ſtark und muthig ein Weib ſein kann! — Es tagt! So fliehe jetzt! Nimm dieſen Schluſſel für das Thor; verbirg dich in der Nähe: ſiehſt du ein weißes Tuch aus meinem Fenſter wehen, ſo komme kühn und offen her zur Halle; das ſei die Botſchaft deines Glückes." Er verlangt ſie zu umarmen; ſie wehrt ihm: „Nach Wieland's Falle bin ich dein!" — Sie trennen ſich. Bathilde geht in ihr Gemach zurück; Gram verſchwindet ſeitwärts im Hofraum. — Tagesanbruch. —

Neiding fragt, die Botſchaft müſſe wohl große Eile haben, da die Boten ſelbſt zur Nachtzeit geritten, wo Jeder gern doch ruhe?

Eigel. „Schon lange haben wir keine Ruhe; die iſt uns genommen, ſeit wir eine ſchlimme That zu vergelten haben.“

Helferich. „Heilmittel ſuchen wir nun Tag und Nacht, für großen Harm, den ein ſchmerzlicher Verluſt uns ſchuf.“

Neiding. „Was werbt ihr nun Botſchaft für König Rothar?“

(Während des Geſpräches wird von den Sprechenden wiederholt angeſtoßen und getrunken.)

Eigel. „Ein gutes Schwert brachten wir ihm, das unſer Bruder geſchmiedet.“ —

Helferich. „Mit dem Schwerte will Rothar nun ſtreiten, und manches Unrecht rächen.“ —

Neiding. „Ein hehrer Gewinn iſt ein gutes Schwert, doch hehrer noch ein Schmiedt, der ſolche Schwerter ſchmiedet! — Hat Rothar euern Bruder?“

Eigel. „Nein, der entſchwand uns.“

Helferich. „Wir ſuchen ihn.“

Neiding (für ſich). „Sandt' ich nicht einen Dummen aus, jetzt ſchmiedete Wieland mir Waffen!“ (laut:) „Wo iſt nun Wieland geblieben?“ —

Eigel. „Von Schächern ward er überfallen, getödtet ward ihm ſein Weib.“ —

Helferich. „Nun iſt er auf Rache in weite Ferne gezogen.“ —

Neiding. „So möge er ziehen, ſeine Zeit iſt aus! Denn wißt, ein anderer Schmiedt fand ſich, der Wieland's Kunſt noch übertrifft, und gern und willig dient mir der.“ —

Helferich. „Wie hieße der Held?“

Neiding. „Goldbrand. Das kündet König Rothar: Goldbrand iſt der kunſtreichſte Schmiedt, und mir ſchmiedet er Waffen.“

Eigel. „Doch gab es einen Droſt der Niaren, der ſtellte Wieland nach?“ —

Neiding. „Seid ihr ſeine Brüder, ihr müßtet es genau wiſſen.“ —

Helferich. „Wir Einſamen kannten die Schächer nicht; erſt Rothar gab uns ſichere Spur. O, hätte ſie Wieland gewußt!“

Neiding „Und nach Niarenland führt euch Einſame die Spur?“

Eigel und Helferich (ſpringen ſchnell auf und ſtellen ſich entſchloſſen vor Neiding hin). „An Neiding, den Niarendroſt, ſandte uns König Rothar. Jetzt, Neiding, höre ſeine Botſchaft!“

Neiding. „Zwei üble Geſellen ſandte er mir; nichts Wonniges mögen ſie künden. Nun redet, ihr kühnen Helden!“

Eigel. „Zum Erſten frägt Rothar, der Wikingenſproß: wer gab dir, Droſt der Niaren, die Macht, im Nordlande König zu ſein?“

Neiding. „Der frechen Frage erwidre ich: mich wählten Freie zum Fürſten.“

Helferich „Wir wiſſen, wie du dich wählen läſſ'ſt; auch Wieland wollteſt du zwingen, zum Herrn dich zu erkieſen.“

Eigel. „Durch Liſt und Trug hetzteſt die Freien du wider einander, daß ſie ſelbſt dir zu dienen ſich zwangen. Zu ſpät reut ſie ihre Thorheit. Boten ſandten ſie nun an Rothar, der ſoll als Helfer ihnen kommen, um ihre Knechtſchaft zu brechen.“

(Elgef und Helferich werden nach Neiding's Gemache hinaufgeleitet. Neiding erhebt ſich unruhig von ſeinem Sitze, und ſchreitet bewegt einher.) Er ergießt ſich in Haß gegen Rothar und deſſen ungeſtüme, heldenhafte Jugend. Solch' raſches Blut ſei im Stande, mit einem kühnen Streiche Alles zu zerſtören, was ein bedachtſamer Mann durch Liſt, Trug und Gewalt mühſelig in langer Zeit aufgebaut! — „Wer hilft mir nun, dem Frechen, der den Vater vom Hofe jagen, und dafür ſeine Tochter zum Weibe nehmen will, zu begegnen? — Hei, ihr hier, meine Helden! Euch gab ich reiches Gut und Macht! Nicht Söhne hab' ich: ihr ſollt mich beerben — und neben Bathilden, ſeinem Weibe, herrſche nach meinem Tode im Nordland der, der jetzt mir Sieg über Rothar verſchafft, daß wir ihm die hochmüthige Werbung vergelten!“ —

Wieland (tritt unter den Mannen hervor). „Zum Siegen braucht man gute Schwerter: nun prüfe, König, dieß Geſchmeide!“ (Er reicht Neiding ein nacktes Schwert, dieſer erfaßt es, verſucht ſeine Schärfe und ſchwingt es freudig.)

Neiding überſchüttet den Schmiedt mit Lob. Solches Schwert ſei noch nie geſchmiedet worden! Wie es Luſt zum Kampfe und Bewußtſein des Sieges dem erwecke, der es ſchwinge! Er fühle ſich verjüngt und jugendliche Heldenkraft in ſeinen Adern glüh'n! „O Goldbrand, theuerſter Mann! Der Gott, der dich in mein Land geführt, der wollte mich mächtig und ſelig wiſſen! — Komm', Rothar! Ich fürchte dich nicht!“

Wieland. „Wie ich dieß Schwert geſchmiedet, das dich ſo ſiegesluſtig macht, ſo ſchmiede ich ihrer für dein ganzes Heer in Monatsfriſt, das will ich dir geloben!“

Neiding. „Das wäre mir Sicherheit des Sieges! Wie wollt' ich dir lohnen! Des Goldes gäb' ich dir mehr, als je zur Luſt du dir verſchmieden könnteſt.“

Wieland. „Siegſt du, König, ſo ſei deine Tochter mein Weib!“ —

Neiding. „Den Lohn ſetzt' ich, und will ihn gewähren, dem Schwedenrecken zum Trotz!“ —

Dritte Scene.

Bathilde (kommt eilig aus ihrem Gemache herab; bei ihrem Anblick fühlt ſich Wieland zauberhaft gefeſſelt. Alle weichen ehrerbietig zurück). Vorige.

Bathilde nimmt ihren Vater bei Seite und dringt in ihn, ſie einſam zu ſprechen, ſie habe ihm Wichtiges zu verkünden.

Neiding. „Ihr theuren Mannen, harret mein, daß ich mit meinem Kinde auf Antwort sinne für Rothar!“ —

(Alle übrigen ziehen sich aus der Halle in den hinteren, tieferen Raum zurück.) Wieland, die Blicke sehnsüchtig auf Bathilde gerichtet, die mit scheuer Aufmerksamkeit wiederum nach seinen Blicken forscht, weicht am langsamsten: — man sieht ihn endlich schwermüthig den Hofraum ganz verlassen. Neiding und Bathilde allein im Vordergrunde.

Bathilde. „Gedenkst du des Tages, da du mich schaltest, daß ich als Maid dir von der Mutter ward geboren? — „„Was gaben gunstige Götter mir Macht, da sie den Sohn mir versagten?!““ — So riefest du. — Die Mutter tödtete der Gram.“

Neiding. „Zu was das jetzt? Ein Sohn erblühet mir nimmermehr!“

Bathilde. „Weil ich daran dich mahnen muß, wie du ferner mich schaltest, wenn ich Runen schnitt, und heimliche Künste erlernte: „„Was soll dir das Wissen? Nie wirst du einen Sohn mir errathen!““ So riefst du: mich schmerzte dein herber Spott!“

Neiding. „Was kommst du, zur Qual mir mein Sorgen zu mehren?“

Bathilde. „Preise nun deine Tochter, und preise ihr

nicht für dich? Wieland iſt's, dem du mich ſoeben zum Weib verſprochen!"

Neiding. „Ha! Der Mann, der wundergleich auf einem Baumſtamme mir an das Land geſchwommen kam? Wär's möglich!"

Bathilde. „Kein And'rer iſt's, als Wieland; ich ſah ihn in ſeiner Heimath!"

Neiding (freudig). „So hätt' ich Wieland ſelbſt? — Sei ruhig, Kind; nicht weiß er, wer ich bin, noch daß ich ihm nachgeſtellt; er dient mir gern nnd iſt deſſ' froh: ſo mag es denn auch bleiben!"

Bathilde. „Dir dient er nicht, um mich iſt's ihm zu thun. Auf Rache zog er aus, er, der ſo furchtbar in ſeinem Zorne! Doch geheimnißvoll zog ihn die Liebe an dieſen Strand; denn mich muß er lieben, ſo lange ich dieſen Ring am Finger trage, der dem Weibe Liebeszauber, dem Manne Siegerkraft verleiht. Ziehſt du nun zum Streite, und gebe ich dir den Ring. ſo ſchwindet der Liebeszauber über Wieland; er erwacht aus der Blindheit, und furchtbar wird ſeine Rache ſein: — die Schwerter, die er ſchmiedet, ſie wendet er gegen uns!"

Neiding. „Und wahrlich diente er mir dann nicht mehr, der wundervolle Schmiedt! — Jetzt ſehe ich wohl, Wieland muß ich binden, und wohl mich gegen ihn verwahren, daß ich ihn in meiner Gewalt habe, wenn er erwacht! — O, ſeliges Kind! Welche Gaben dank' ich dir! Du giebſt mir Sieg und den koſtbarſten Mann der Welt zu eigen! Nun ſag' den Lohn, den du wählſt!"

Bathilde. „Was du im Zorn verhängt, das ſollſt du nun widerrufen. Gram kehre aus dem Banne zurück!"

Neiding. „Er hat mir ſchlecht gedient, daß er dem Schmiedte floh!"

Bathilde. „Erkenne die ſchreckliche Kraft von Wieland's Zorn, da der muthigſte deiner Helden vor ihm wich! Laſſ' dieſen dein Heer führen, und wie durch meine Sorge dir der Ring gewonnen, ſo gieb mir Gram zum Gemahl!"

Neiding. „Muß ich dir gehorchen, ſo thu' ich's doch ungern; einen mächtigen König hätt' ich zum Eidam mir gewünſcht!"

Bathilde. „Laſſ' mich die Mächtige ſein: ich brauche nur ein Weib zum Manne."

Neiding. „Du kühnes, übermuthiges Kind! Willſt du dich zum Manne ſchaffen?“

Bathilde. „Was nützten dir deine Mannen, wär' ich jetzt nicht? Bedenke wohl, König, wen dir dein Weib geboren!“— (Sie geht in ihr Gemach zurück.)

Neiding iſt ärgerlich über die Wahl ſeiner Tochter. Er beargwohnt Gram und ſeine Treue, und beſchließt, ihn auf eine geſchickte Weiſe aus dem Wege zu räumen, ohne Bathilde's Verdacht zu erwecken. Er will Wieland vor deſſen eigenem Falle gegen Gram hetzen. — Er ruft in vergnügter Stimmung ſeine Mannen aus dem Hofraume herauf, und verkündet ihnen die Gewißheit des Sieges, die er gewonnen: er iſt entſchloſſen, die Boten Rothar's mit trotziger Antwort nach Hauſe zu ſchicken. — Seine Mannen verheißen ihm Ruhm und erhöhte Macht, er müſſe noch über alles Nordland herrſchen, wenn er den Stamm der übermüthigen Wikingen vollends vernichtet habe. Neiding verheißt ihnen neuen Beſitz und neue Reichthümer.

Vierte Scene.

die verheeren mir wohl das Land und machen den Hof mir wüſte, wenn wir in guter Feldſchlacht ſie nicht ſchlagen! Wann ſchmiedeſt du mir nun die verheißenen Schwerter?“

Wieland (froh und haſtig). „Gieb mir das zurück, was ich heute dir gab, und das dich ſo erfreute; nach ſeinem Muſter ſchmiede ich dir in Mondenfriſt Schwerter zu Hauf!“

Neiding (reicht ihm das Schwert). „Deine Kunſt iſt groß und ſelig der König, dem ein ſolcher Schmiedt ſein Lebelang dient!“

Wieland. „Selig der Schmiedt, der um deiner Tochter willen ſein Lebelang dir dienen darf!“

Neiding. „Bathilde verſprach ich dem zur Ehe, der mir Sieg verſchafft, nicht dem nur, der mir Schwerter ſchmiedet. Ein And'rer iſt nun da, der mir Sieg verſpricht wie du; mit ihm mußt du jetzt Wettſtreit halten, daß du den Preis nicht verlierſt. Drum hüte dich wohl, Wieland, kluger Schmiedt!“

Wieland (fährt heftig auf). „Wer nennt mich Wieland?“

Neiding. „Hier iſt Einer, der dich von Nahe kennt. Ich will's ihm danken, daß du mir Schwerter ſchmiedeſt, wenngleich er einſt ungeſchickt dir wich, den er doch fangen ſollte: doch büßt er's wohl durch Sieg über Rothar, will er Bathilden gewinnen. Schau' dich um, Wieland!“

Wieland erblickt Gram, der ihm mit finſterem Zorne das Geſicht bietet. Entſetzen und Wuth bemächtigen ſich ſeiner; — Erinnerung erwacht in ihm, aber noch unklar. Grimmig ſchaut er ſich um, wie um ſich zu überzeugen, wo er ſei. Plötzlich gewahrt er Eigel und Helferich, die ſoeben aus dem Gemache links auf die Treppe herausſchreiten. „Meine Brüder! — Dort mein Feind!“ Faſt will er ſich auch des Schwanenweibes entſinnen, da erblickt er, rechts ſich wendend, Bathilde, welche erſchrocken aus ihrem Gemache heraustritt. Er glaubt wahnſinnig zu werden. — Alles ſchwirrt ihm durcheinander, und drängt ſich endlich nur zu einem Ausbruche eiferſüchtigen und wüthenden Haſſes gegen Gram zuſammen. „Erfahrt, wie Wieland's Schwerter ſchneiden!“ (Er ſchlägt Gram durch deſſen Eiſenrüſtung hindurch mit einem Streiche todt darnieder.)

Bathilde war dazwiſchen getreten und hatte die Hand vor Gram ausgeſtreckt; Wieland hat in blinder Wuth ihre Hand mit dem Schwerte geſtreift. Sie ſchreit laut auf.

Wieland entstürzt das Schwert; er faßt nach Bathilde's verwundeter Hand; diese zieht sie hastig zurück — um den Ring zu verbergen, der durch den Hieb beschädigt worden ist. Wieland sinkt betäubt vor ihr auf die Kniee.

Neiding, in geheucheltem Zorne über Wieland's Frevelthat, befiehlt, ihn zu binden.

Eigel und Helferich springen entsetzt hinzu; sie vertheidigen Wieland vor den Andringenden.

Neiding ruft ihnen zu, als Königsboten den Frieden nicht zu brechen: „den Frieden geb' ich euch, daß ihr Rothar meldet, er möge kommen, wie er wolle und müsse. Wieland selbst schmiede mir die Schwerter, die durch das Eisen der Wikingen schneiden sollen, wie dieß Musterschwert vor euren Augen durch meines Marschalls Rüstung schnitt!"

Bathilde, außer sich vor Zorn und Wuth, verlangt Wieland's sofortigen Tod.

Neiding „Nicht doch! Was würde mir der todte Wieland nützen? Der lebendige Schmiedt gilt mir mehr als ein Reich! Waffenschmuck und Geschirre soll er mir schmieden; traurig ist ein Herrscher, dem solch' ein Künstler fehlt: er giebt zur

Dritter Akt.

(Wieland's Schmiede mit einer breiten Esse in der Mitte, welche fast das ganze Deckengewölbe einnimmt.)

Erste Scene.

Wieland auf Krücken gestützt, sitzt am Heerde und schmiedet. Der Hammer entfällt ihm. Das Herz will ihm vor Zorn und Weh ersticken. — Er, der freie, künstlerische Schmiedt, der aus Lust und Freude an seiner Kunst, die wundervollsten Geschmeide schuf, um mit ihnen Die zu erfreuen und zu waffnen, die er liebte, denen er Ruhm und Sieg gönnte, — hier muß er, geschändet und beschimpft, an seinen eigenen Ketten schmieden, Schwerter und Schmuck für den, der ihn in Schmach und Elend warf. — Und doch, wenn in ihm der tiefste Unmuth und der Drang nach Rache sich erregen, hält ihn ein unbesiegliches Gefühl zurück: die untilgbare Liebe zu der Königstochter, die ihn doch hasse, — das rastlose Sehnen nach dem Weibe, das er — doch nicht liebe! Dieß Gefühl quält ihn am meisten. Immer muß er an sie denken, — und denkt er an sie, so schwindet ihm alle Erinnerung: seine Jugend, seine einstige Freiheit, seine wonnig-heitere Kunst, und was je ihn entzückt, — alles verwirrt sich vor seinem Sinne und fliehet seine Gedanken. Ja, dieß unzerstörbare wilde Liebessehnen treibt ihn endlich zum Arbeiten, läßt seine Knechtesmühe ihn liebgewinnen, durch die es ihm scheint, als könne er, trotz seiner Schmach, einst selbst noch diese Königstochter gewinnen! Ja, das kunstreichste, unerhörteste Werk möchte er erfinden, um es von den Füßen dieser Fürstin zertreten zu lassen, wenn sie über die Trümmer seines Werkes ihm dann zulächle! — Dann greift er denn mit alter Lust wieder zu den Werkzeugen, und ein rüstiges feuriges Lied enttönt seinem Munde zum Sausen der Schmiedebälge, zum Sprühen der Funken, zum Takte des Hammers. — Da drängen sich wieder wilde, grelle Ausrüfe in sein Lied: ein ungeheurer Ekel faßt ihn plötzlich vor seiner Sklavenarbeit. Wüthend wirft er das Werkzeug fort, — Seufzer und Jammer überwältigt ihn! — Er wollte — er wäre todt! —

Zweite Scene.

Es klopft an die Thüre. Er will nicht öffnen: „Ein neuer Plager!“ — Eine Frauenstimme begehrt Einlaß. (Wieland erkennt Bathilde, erstaunt und entzückt, macht er sich auf seinen Krücken hastig zur Thüre auf und entriegelt sie.)

Bathilde ist verstört: — sie hat den einsamen Gang gewagt, um sich aus größter Noth zu helfen. Sie zählt auf Wieland's Liebe zu ihr, daß er ihr nicht nur kein Leid zufügen, sondern auch den nothigen Dienst ihr erweisen werde. Sie weiß aber auch, seine Liebe zu ihr müsse wahr und wirklich sein, wenn sie ohne höchste Gefahr ihren Zweck erreichen soll. Sie verfahrt deßhalb mit großter Vorsicht, um sich zu versichern.

Wieland entschuldigt seine entstellte Gestalt; mit Bitterkeit und Schmerz wirft er ihr ihren Antheil an seinen Leiden vor Sie müsse wohl Gram sehr geliebt haben, da sie seinen Tod an ihm gerächt!

Bathilde räth ihm mit verstelltem Wohlwollen an, sich ihre Gunst wieder zu erwerben, durch eine Arbeit, von der sie wüße, daß nur seine Kunst sie verrichten könne. Zuvor aber

Auf Wieland's Erſtaunen und mistrauiſches Zweifeln, ſieht Bathilde ſich gedrängt, ihm den hohen Werth begreiflich zu machen, den ſie auf jenen Stein lege. „Der Stein iſt ein Siegerſtein: ſoll ihn der Vater in ſo ſchlechter Faſſung im Kampfe gegen Rothar führen, ſo muß ich fürchten, den Stein werde er verlieren und mit ihm den Sieg.“

Wieland erkennt nun den hohen Werth an, glaubt ſomit an die Größe des Dienſtes, den er zu leiſten vermöge, und — hofft. — Er begehrt den Ring zu ſehen.

Bathilde hält ihn noch ängſtlich zurück: „Wieland, ich verſpreche mich dir, — drum ſage mir, ob du mich wirklich liebſt?“

Wieland betheuert mit ſchmerzlichem Ungeſtüm.

Bathilde. „Du hegſt arge Entwürfe: beſchwöre mir deine Treue und daß du aller Rache entſagſt!“

Wieland. „Nichts habe ich zu rächen, als meine Lähmung: ſchändet ſie mich nicht in deinen Augen, ſo bin ich wieder ſchön, und alle Rache ſchwöre ich ab!“ —

Bathilde in höchſter Angſt, umſchlingt ihn verführeriſch und frägt: „Wieland, ſchwurſt du einen freien Schwur?“

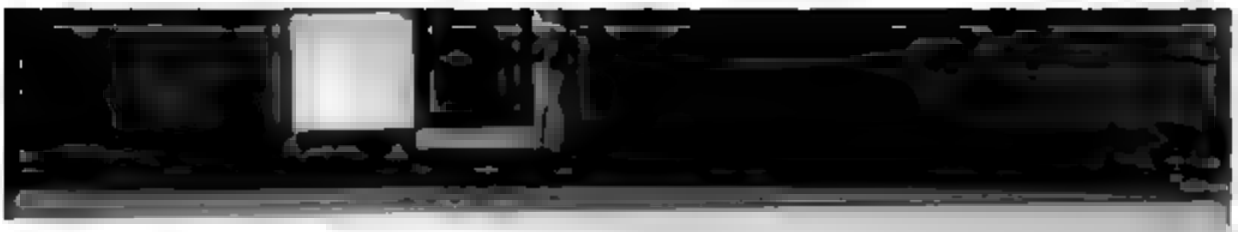
Wieland (entreißt ihr erhitzt den Ring). „Bei dieſem Ringe ſchwör' ich's!“

Bathilde heftet in furchtbarer Angſt ihren Blick auf Wieland. Dieſer betrachtet den Ring genau. Gräßliche Erregtheit bemächtigt ſich ſeiner. Entzückt und entſetzt ruft er aus: „Schwanhilde, mein Weib!“ (Bathilde ſchreit laut auf und bleibt erſtarrt ſtehen).

Wieland. „Schächer verbrannten mein Haus — mein Weib! Diebe ſtahlen den Ring, der mich — trog! — Um ihn vergaß ich der Rache! — Ha! Wohl führte Wachhilde, die Ahne, mich recht! Hierher trieb mich ihr Geleite! — Und ich, der um Rache kam, ſtürze mich in des Feindes Schlingen! — Und dieß Alles durch des unſeligen Ringes Kraft! Bathilde, ſchändliches Weib, wie gewannſt du den Ring?“

Bathilde (kaum ihrer mächtig). „Vom Baſt an der Thüre ſtahl ich ihn!“ —

Wieland (ſchwingt ſich wüthend an die Thüre, verſchließt ſie feſt und faßt Bathilde). „Verflucht ſeiſt du, diebiſches Höllenweib! — Ha, wie ſchlau du wähnteſt durch Liebe mich zu fangen, die du doch Liebe nie empfandeſt! Wie theuer wohl liebteſt du Gram, den



du ſo an mir gerächt! So viel, wie ich auch, galt er dir! — Um Steine und Ringe lähmeſt du freie Männer und mordeſt ihre Frauen! Nicht mich, mein Weib doch räche ich jetzt an dir! Stirb!“ (Er holt mit dem Hammer nach ihr aus.)

Bathilde (ſchreit im äußerſten Entſetzen). „Dein Weib lebt!“ (Wieland ſteht betroffen.) „Dich täuſchten deine Sinne, da du ſie todt wähnteſt!“ —

Wieland. „Was lügſt du?“

Bathilde. „Tödte mich! Aber glaube mir: ſie lebt!“

Wieland. „Sie lebt? — Wo?“

Bathilde. „Auf meiner Heimfahrt blickte ich in jener Nacht über den Ufenwald und gewahrte die Schwanenſchweſtern, wie ſie in die Tiefe des Waldes ſich ſenkten: zu Zwei waren ſie und zu Drei erhuben ſie ſich wieder, um über Wald und Meer nach Weſten zu fliegen.“

Wieland. „Nach ihrer Heimath! Sie fand das Gewand! Sie rettete ſich — und mir jammervollem, lahmen Mann entſchwand ſie nun ewig! — Ach, was ward mir das bekannt! Nun geſchah mir grauſamer als je zuvor! Wäre ich blind geblieben — als Nacht hatte ich geſchmiedet und endlich wohl die

den ſeine tückiſchen Feinde zertraten? Ihm wehret die Scham dir zuzurufen, daß er dich liebe! Der rüſtige Schwimmer in Meereswogen, der mochte dich wohl gewinnen: wie theilte der Lahme jetzt die Fluthen? Wie ſteuerte er ſtark durch das Meer, ließeſt du aus Lüften dich nieder auf die Woge? An mich gekettet, ſchleppe ich meine Schmach an den Füßen nach: die Sehnen des Steuers ſind mir zerſchnitten!" — (Mit immer geſteigertem Ausdruck.) „Schwanhilde! Schwanhilde! O könnte ich mich von der Erde erheben, die mein Fuß nur mit Schmerzen in ſchmählicher Schwäche berührt! — Wie einſt ich durch die Fluthen ſchwamm, ach! könnt' ich durch die Lüfte fliegen! Stark ſind meine Arme, um Schwingen zu rühren und furchtbar iſt meine Noth! Deine Flügel! deine Flügel! Hätt' ich deine Flügel, rüſtig durch die Lüfte flöge ein Held, der ſeinem Elend ſich rächend entſchwungen!" —

In heftigſter Erregung ſtarrt er ſchweigend aufwärts. — Bathilde ruft ihn ſanft an; er bedeutet ſie durch eine heftig abwehrende Gebärde zum Schweigen. Sie blickt ihm ängſtlich in das Antlitz: — ſie ſieht ſeine Lippen heftig zittern, ſeine Augen in immer lebhafterem Glanze leuchten. An den Krücken erhebt er ſich in wachſender Begeiſterung, bis zur vollſten Höhe ſeiner Geſtalt.

Bathilde (entzückt und entſetzt). „Der Götter Einer ſteht vor mir!"

Wieland (mit bebender Bruſt). „Ein Menſch! Ein Menſch in höchſter Noth!" (Dann in furchtbares Entzücken ausbrechend.) „Die Noth! Die Noth ſchwang ihre Flügel, ſie wehte Begeiſterung in mein Hirn! Ich fand's, was noch kein Menſch erdacht! — Schwanhilde! Wonniges Weib, ich bin dir nah'! Zu dir ſchwing' ich mich auf!" —

Bathilde. „Kann ich dir helfen? Sag', wie ich dich rette!"

Wieland. „Was willſt du, Weib? Was weideſt du dich an mir? Flieh' fern!"

Bathilde (außer ſich). „O Wieland! Wieland! Sieh' meinen Jammer! Sieh' das Weh, das mich zerſchneidet! Verzeih', verzeihe der Unſeligen, göttlicher Mann! In Schmerzen, die ſie verzehren, muß ſie dich Herrlichen lieben!" —

Wieland. „Iſt's der Ring in meiner Hand, der dich entzückt?" (Er wirft ihn auf den Heerd.) „Der ſoll mir and're Dienſte thun, als falſche Liebe in dir nähren!"

Bathilde „Nein, nicht der Zauber dieſes Ringes, der Zauber deiner Leiden läßt mich dich lieben! — Doch nicht als Gatten, — als Menſchen muß ich dich lieben! — Wieland, Wieland! Hehrer, jammervoller Mann! Wie ſühn' ich meine Schuld?" —

Wieland. „Liebe! Und von aller Schuld biſt du frei."

Bathilde (demüthig). „Wen ſoll ich lieben?"

Wieland. „Aus iſt's mit deines Vaters Macht; ein ſiegreicher Befreier ſchreitet Rothar in dieß Land: der dich zum Weibe begehrt, verſchmähe ihn nicht! Er iſt von meinem Stamme! Sei ſtolz und glücklich ihm zur Seite, und gebär' ihm frohe Helden!"

Bathilde (ſchmerzlich und ergeben). „Sag' ich ihm, daß Wieland mir verſohnt?"

Wieland. „Sag's ihm, und meld' ihm meine Thaten!"

Bathilde ſtürzt vor ihm auf die Kniee; er erhebt ſie und heißt ſie enteilen, denn jetzt müſſe er an ſein Werk gehen. — Er entläßt ſie durch die Thüre: ſie wirft einen letzten, ſchmerzlich wehmuthigen Blick auf Wieland und verläßt dann mit ge-

Schwanhilde's Stimme: „Stürme wehten mich fort von dir: — aus ſeliger Heimath zu dir ſehnt' ich mich nun!" —

Wieland. „Schwangſt du aus wonniger Heimath dich her? In Noth und Jammer ſuchſt du mich auf?"

Schwanhilde. „In Lüften ſchweb' ich nah über dir, dich zu tröſten in Jammer und Noth!"

Wieland. „In Noth bin ich, doch lehrte mich Noth, dem Jammer mich zu entſchwingen."

Schwanhilde. „Schmiedeſt du Waffen, ſtarker Schmiedt, zu Streit und Kampfe zu ſteh'n?"

Wieland. „Waffen ſchuf ich für meinen Feind! Nicht wüßte ich zum Kampfe zu ſteh'n! Zerſchnitten ſind mir die Sehnen am Fuß, — das Roß nicht kann ich mehr zwingen zum Ritt, nicht rüſtig durch Wogen mehr ſteuern, ein holdes Weib mir zu werben!"

Schwanhilde. „O Wieland! Ärmſter! Was wirkſt du nun, um Freiheit dir zu erwerben?"

Wieland. „Ein Werk wirk' ich, das ſoll mir helfen, werb' ich um Rache an Räubern hienieden, werb' ich um eine wonnige Frau, die hoch ob dem Haupte mir ſchwebt!" (Immer froher und übermüthiger.) „Sie ſoll dem Lahmen nie mehr entfliegen, er folgt ihr wohin ſie ſich ſchwingt."

Schwanhilde. „Wieland! Du Kühnſter! Schmiedeſt du Wunder, herrlicher Mann?"

Wieland (hoch aufjubelnd). „Ich ſchmiede mir Flügel, du ſelig' Weib! Auf Flügeln heb' ich mich in die Luft! Vernichtung laß ich den Neidingen hier, ſchwinge gerächt mich zu dir!"

Schwanhilde. „Wieland! Wieland! Mächtigſter Mann! Freieſt du mich in den freien Lüften, nie entflieg' ich dir je!"

Wieland. „In den Lüften, du Hehre, harre mein! Dort will ich dich wieder gewinnen. — Senke dich nieder auf den nahen Forſt; bald ſiehſt du mich durch das Luftmeer ſchwimmen, mit mächtigen Schwingen ſeine wonnigen Wogen zertheilen!"

Schwanhilde. „Leb' wohl, mein Holder! Ich harre dein auf dem nahen Forſt, du göttlicher Wunderſchmiedt!"

Unter dem Zweigeſange hat Wieland in immer ſteigender Erregtheit ſein Werk vollendet. Es pocht an die Thüre. Neiding begehrt Einlaß. Wieland in furchtbarer Freude ſpringt auf, läßt Neiding und ſeine Begleiter ein, ſchließt dann unver-

merkt wieder hinter ihnen zu, und wirft den Schlüssel in das Feuer auf dem Heerd. —

Vierte Scene.

Neiding freut sich über die große Thätigkeit Wieland's; weithin hat man ihn hämmern gehört. Die Hofleute lachen und spotten über Wieland, ob seiner rüstigen Behendigkeit im Gebrauche der Krücken; wie gut er sich zu helfen wisse; auf seinen gesunden Füßen sei er kaum so schnell gewesen. Neiding verbietet den Spott, des Mannes große Kraft setze ihn in Erstaunen. Jeder andere wäre nach dem Erlittenen vielleicht erlegen; solche Geistesstärke aber, mit der sich Wieland in seine schlimme Lage finde zeige edle, hohe Art. — Er schmeichelt ihm, und wünscht er möge immer so guter Laune bleiben, munter und [illegible] dann solle er es wahrlich gut bei ihm haben.

Wieland mit allmählich immer grimmigerem Hohne. „Wie gut wurd' [illegible] bei dir haben? Vielleicht wie ein Vogel, den du im

Wieland. „Was brauchſt du Schwerter? Du haſt ja den herrlichen Siegerſtein! Den trägſt du Heldenkönig, ruhig am Finger, und ſieheſt mit Luſt, wie Rothar's ſtreitliches Heer deinem bloßen Wunſche erliegt.“

Neiding. „Fürwahr, ich preiſe den Stein, den mir Bathilde verwahrt. Doch was kümmert er dich? Du Knecht, haſt mir Schwerter zu ſchmieden.“

Wieland. „Unnütz ſind Schwerter dem, der durch Wunderſteine ſiegt! Mehr frommten neue Krücken mir, daß noch behender zu deinem Dienſt ich flöge hin und her, als auf den Weidenſtöcken ich es vermochte. — Sieh', aus Klingen ſchuf ich mir Krücken; — die laſſen die Füße mich gerne vermiſſen.“

Neiding. „Biſt du raſend? Die Schwertklingen verſchmiedeſt du zu Tand?“

Wieland (hinter dem Heerde ſtehend und mit den Armen in die Schienen des Flügelpaares fahrend). „Solchen Tand ſchafft ſich ein einſamer lahmer Mann! — Hei! was mich der Krücken Schwung erfreut!“ (Er hebt mit immer höherem Schlage die Flügelſchwingen und facht dadurch das Feuer auf dem Heerde zu wachſender Flamme an, die er gegen Neiding und die Hofleute treibt.)

Neiding. „Welch' grimmes Feuer nährſt du auf dem Heerde?“

Wieland. „Mit meinen Krücken fach' ich die Gluth; der Bälge nicht hab' ich mehr nöthig; die will ich dir, König, erſparen!“

Neiding. „Was jagſt du den Brand nach uns daher?“

Wieland (mit furchtbarer Stimme). „Die Kraft der Schwingen prüf' ich nur, ob ſie mich mächtig zur Eſſe hinaustragen, wenn euch das Feuer verzehrt!“ — (Wachſender Rauch verhüllt den Heerd und Wieland hinter ihm. Feuergluthen erfaſſen Boden und Wände.)

Neiding (ſtürzt entſetzt nach der Thüre). „Verrath! Wir ſind gefangen! Greift den Verräther, eh' wir erſticken!“ —

Wieland iſt im Rauche gänzlich unſichtbar geworden. Als die Leute auf den Heerd eindringen, um Wieland zu greifen, ſtürzt mit einem furchtbaren Krache die Eſſe ein, ſo daß nur die Seitenwände noch ſtehen. Dichte Feuerlohe ſchlägt von allen Seiten auf. Über dem Qualme in der Luft ſieht man Wieland mit ausgebreitetem Flügelpaare ſchweben. —

Neiding (in Todesangſt). „Wieland, rette mich!“ —

Wieland (deſſen Geſtalt von der hellaufſchlagenden Gluth blutroth erleuchtet worden). „Vergehe, Neiding, hin iſt dein Leben, — hin iſt

dein Reich! Der Siegerstein schließt mir die Flügel im Nacken! Dort meine Brüder! Rothar naht! Deine Tochter ist sein Weib, — sie fluchet dir! — Nichts bleibt von dir und deiner Macht, als die Kunde von der Rache eines freien Schmiedtes, und dem Ende seiner Knechtschaft! Vergehe, Neiding, vergehe!"

Fünfte Scene.

(Die Schmiede stürzt vollends ganz zusammen und begräbt Neiding und die Seinigen unter ihren Trümmern.)

Eigel und Helferich eilen an der Spitze von Rothar's Heer herbei. Eigel sprengt an den Rand der Trümmer; er gewahrt Neiding mit dem Tode ringend, und drückt einen Pfeil auf ihn ab. Siegesjubel erfüllt die Bühne. Der einziehende Rothar wird von den Niaren als Befreier begrüßt. — Sonniger, leuchtender Morgen. Im Hintergrunde ein Forst. Alle blicken voll Staunen und Ergriffenheit zu Wieland auf. Dieser hat sich höher geschwungen, der blitzende Stahl seiner Flügel leuchtet in hellem Sonnenglanze.

Schwanhilde schwebt mit ausgebreiteten Schwanenflügeln vom Walde her ihm entgegen: sie erreichen sich, und fliegen der Ferne zu.

Kunſt und Klima.

(1850.)

Den öffentlich ausgeſprochenen Anſichten des Verfaſſers über die Zukunft der Kunſt, im gefolgerten Einklange mit dem Fortſchritte des menſchlichen Geſchlechtes zur wirklichen Freiheit, iſt unter anderen namentlich auch der Einwurf gemacht worden, daß dabei der Einfluß des Klima's auf die Befähigung der Menſchen zur Kunſt außer Acht gelaſſen, und z. B. von den modernen nördlicheren europäiſchen Nationen ein zukünftiges künſtleriſches Anſchauungs- und Geſtaltungsvermögen vorausgeſetzt werde, dem die natürliche Beſchaffenheit ihres Himmelſtriches durchaus zuwider ſei.

Es darf nicht unwichtig erſcheinen, das üble Verſtändniß der Sache, das dieſem Einwurfe zu Grunde liegt, durch eine in den allgemeinſten Grundzügen gehaltene Darſtellung der wirklichen Beziehungen zwiſchen Kunſt und Klima aufzudecken, wobei alle weiteren Folgerungen auf die einzelnen Züge für jetzt dem theilnehmenden Leſer überlaſſen bleiben mögen.

Wie wir wiſſen, daß es Himmelskörper giebt, welche die nothwendigen Bedingungen für das Vorhandenſein menſchlicher Weſen noch nicht, oder überhaupt nicht, hervorzubringen vermögen, ſo wiſſen wir, daß auch die Erde einſt dieſer Fähigkeit

sich noch nicht entäußert hatte. Die gegenwärtige Beschaffenheit unseres Planeten zeigt uns, daß er selbst jetzt keineswegs auf jedem Theile seiner Oberfläche das Dasein des Menschen gestattet: wo seine klimatische Äußerung sich in ungebrochener Ausschließlichkeit kundgiebt, wie im Sonnenbrande der Saharah oder in den Eissteppen des Nordens, ist der Mensch unmöglich. Erst da, wo dieses Klima seinen unbedingten und allbeherrschenden einformigen Einfluß in einen durch Gegensätze gebrochenen, bedingten und nachgiebigen auflöst, sehen wir die unermeßlich mannigfaltige Reihe organischer Geschöpfe entstehen, deren höchste Stufe der bewußtseinfähige Mensch ist.

Wo nun aber die klimatische Natur durch den allbeschützenden Einfluß ihrer üppigsten Fülle den Menschen unmittelbar, wie die Mutter das Kind, in ihrem Schooße wiegt, — also da, wo wir die Geburtsstätte des Menschen erkennen dürfen, da — wie in den Tropenländern — ist auch der Mensch immer Kind geblieben, mit allen guten und schlimmen Eigenschaften des Kindes. Erst da, wo sie diesen allbedingenden, überzärtlichen Einfluß zurückzog, wo sie den Menschen, wie die verständige

zur Unabhängigkeit von ihr. Nur der durch Selbſtthätigkeit naturunabhängig gewordene Menſch iſt der geſchichtliche Menſch, und nur der geſchichtliche Menſch hat aber die Kunſt in das Leben gerufen, nicht der primitive, naturabhängige.

Die Kunſt iſt die höchſte gemeinſchaftliche Lebensäußerung des Menſchen, der nach ſelbſterkämpfter Befriedigung ſeiner natürlichen Bedürfniſſe ſich der Natur in ſeiner Siegesfreude darſtellt: ſeine Kunſtwerke ſchließen gleichſam die Lücken, die ſie für die freie Selbſtthätigkeit des Menſchen gelaſſen hatte; ſie bilden ſomit den Abſchluß der Harmonie ihrer Geſammterſcheinung, in welcher nun der bewußte, unabhängige Menſch als ihre höchſte Fülle mit eingeſchloſſen iſt. Da, wo die Natur in ihrer Überfülle Alles war, treffen wir daher weder den freien Menſchen, noch die wahrhafte Kunſt an; erſt da, wo ſie — wie wir ſagten — jene Lücken ließ, wo ſie ſomit Raum gab der freien Selbſtentwickelung des Menſchen und ſeiner aus Bedürfniß erwachſenden Thätigkeit, ward die Kunſt geboren.

Allerdings hat ſomit die Natur auf die Geburt der Kunſt eingewirkt, wie dieſe ja in ihrem höchſten Ausdrucke der verſtändnißvolle Abſchluß, die bewußte Wiedervereinigung mit der vom Menſchen erkannten Natur iſt: jedoch nur dadurch, daß ſie den Schöpfer der Kunſt, den Menſchen, den Bedingungen überließ, die ihn zum Selbſtbewußtſein treiben mußten, — und dieß that ſie, indem ſie von ihm zurückwich und einen nur bedingten Einfluß auf ihn ausübte, nicht dadurch, daß ſie ihn im Schooße ihres vollſten, unbedingteſten Einfluſſes feſthielt. Aus der überzärtlichen Mutter ward ſie ihm eine verſchämte Braut, die er durch Stärke und Liebenswürdigkeit für ſeinen — unendlich erhöhten — Liebesgenuß erſt zu gewinnen hatte, und die nur durch ſeinen Geiſt und ſeine Kühnheit überwältigt, der Liebesumarmung ſich überließ. Nicht in den üppigen Tropenländern, nicht in dem wohllüſtigen Blumenlande Indien ward daher die wahre Kunſt geboren, ſondern an den nackten, meerumſpülten Felſengeſtaden von Hellas, auf dem ſteinigen Boden und unter dem dürftigen Schatten des Ölbaumes von Attika ſtand ihre Wiege: — denn hier litt und kämpfte unter Entbehrungen Herakles — hier ward der wahre Menſch erſt geboren. — —

Bei der Betrachtung der hellenischen Kulturgeschichte springen uns vor Allem die Umstände in die Augen, welche die Entwickelung des Menschen zur höchsten Thätigkeit, und durch sie zur Unabhängigkeit von der Natur, und endlich von denjenigen beengenden menschlichen Verhältnissen, die seiner Natur am unmittelbarsten entsprungen waren, begünstigten. Diese Umstände finden wir allerdings sehr deutlich in der Beschaffenheit des Schauplatzes der hellenischen Geschichte gegeben; aber diese Beschaffenheit spricht sich entscheidend gerade darin aus, daß die Natur durch ihren Einfluß den Hellenen nicht verwöhnte, sondern ihrer Fürsorge ihn entwöhnte, daß sie ihn erzog, und nicht verzog, wie den weichlichen Asiaten. Alles übrige auf die hellenische Entwickelung entscheidend Einwirkende, bezieht sich auf die individuelle Mannigfaltigkeit der zahlreichen, dicht neben einandergedrängten, verschiedenen Nationalstämme, auf deren Individualität allerdings die Beschaffenheit ihrer Wohnorte wesentlich einwirkte, aber doch immer nur in dem, zu freier Thätigkeit treibenden Sinne, wie auf die Gesammtnation überhaupt, so daß das Werk der Bildung und Entwickelung

wieder unmittelbar auf die umgebende klimatiſche Natur, jedoch immer nur darin, daß er ſein Bedürfniß wie ſeine Kräfte gegen ſie abwog, ſein rein menſchliches Ermeſſen und Gefallen mit der Nothwendigkeit ihres Gebahrens in Einklang ſetzte. Nur aber der freie, an ſich ſelbſt vollendete Menſch, wie er ſich im Kampfe gegen die Sprödigkeit der Natur entwickelt hatte, verſtand dieſe Natur, und wußte endlich die Überfülle ſeines Weſens zu einer, ſeiner Genußkraft entſprechenden, harmoniſchen Ergänzung der Natur zu verwenden. Die ſchöpferiſche Fähigkeit lag ſomit immer in dem naturunabhängigen Weſen des Menſchen, ja in der Überfülle dieſes Weſens, nicht aber in einer unmittelbar produktiven Einwirkung der klimatiſchen Natur, begründet.

Die Entäußerung jener Überfülle war aber auch der Todesgrund dieſes kunſtſchöpferiſchen Menſchen: je mehr er ſeinen Samen weithin über die Gränzen ſeines helleniſchen Mutterlandes ausſtreute, je weiter er dieſe Überfülle nach Aſien ergoß, und von da zurück als üppigen Strom in die pragmatiſch-proſaiſche, zu abſoluter Genußſucht hingedrängte Römerwelt leitete, deſto ſichtbarer ſtarb die Schöpferkraft dieſes Menſchen dahin, um endlich mit ſeinem Tode der Ehre eines abſtrakten Gottes Platz zu machen, der zwiſchen den reichen Bild- und Bauwerken, die den Begräbnißplatz dieſes Menſchen ſchmückten, in melancholiſchem Unſterblichkeitsbehagen dahin wandelte. Von da ab regiert Gott die Welt — Gott, der die Natur zur Verherrlichung ſeines perſönlichen Ruhmes gemacht hat. Aus dem unbegreiflichen Willen Gottes werden von nun an die menſchlichen Dinge normirt, nicht mehr nach der Unwillkür und Nothwendigkeit der Natur, — und es iſt daher ſehr unchriſtlich von unſeren modernen chriſtlichen Kunſtproduzenten gedacht und gehandelt, wenn ſie auf „Klima“ und „natürlichen Boden“ ſich als verwehrende oder begünſtigende Bedingungen für die Kunſt berufen. — Betrachten wir, was unter Jehova's Fügung aus dem kunſtfähigen Menſchen geworden iſt!

Das Erſte, was uns beim Hinblick auf die Entwickelung der modernen Nationen in die Augen leuchtet, iſt, daß dieſe Entwickelung nur höchſt bedingt unter dem Einfluſſe der Natur, ganz unbedingt aber unter der verwirrenden, entſtellenden Einwirkung einer fremden Civiliſation ſtattgefunden hat; daß alſo

unſere Kultur und Civiliſation nicht von Unten, aus dem Boden der Natur gewachſen, ſondern von Oben, aus dem Himmel der Pfaffen und dem Corpus juris Juſtinian's, eingefüllt worden iſt.

Mit ihrem Eintritte in die Geſchichte ward dem natürlichen Stamme der neueren europäiſchen Nationen das Reis des Romerthumes und Chriſtenthumes aufgepfropft, und die Frucht des hieraus entſtandenen künſtlichen Gewächſes, das in allſeitig verkruppelter Ungeheuerlichkeit auf- und auswuchs, genießen wir in unſerer heutigen barbariſchen Civiliſation. Von vorn herein in ihrer Selbſtentfaltung verhindert, vermögen wir gar nicht zu ermeſſen, zu welchen Geſtaltungen die Urſprünglichkeit und klimatiſche Eigenthümlichkeit jener Nationen ſich hätten entwickeln können: wollen wir den Grad künſtleriſcher Bildung, deſſen Erreichung auf dem Wege der Selbſtentfaltung ihnen zuzutrauen ſein durfte, auch noch ſo gering annehmen (was aber durchaus ungerecht und einſeitig wäre!), ſo haben wir uns hier jedoch gar nicht um dieſe Frage zu bekümmern, ſondern bloß einzugeſtehen, daß eine ſolche ungeſtörte Selbſtentwickelung durchaus nicht ſtattgefunden hat. Wer hiergegen einwenden will,

der Abſtraktion von Natur und Klima, des wahnſinnigen Kampfes zwiſchen Geiſt und Körper, Wollen und Können. Der öde Kampfplatz, auf dem dieſe verrückte Schlacht einhertobte, iſt der Boden des Mittelalters: unentſchieden, wie ihrer Natur nach ſie bleiben mußte, ſchwankte die Schlacht hin und her, als uns die Türken zu Hülfe kamen, und die letzten Profeſſoren der griechiſchen Kunſt uns in das Abendland herüberjagten. Die Wiedergeburt, nicht alſo eine Geburt der Künſte ging nun vor ſich: der letzte Reſt griechiſcher Kunſtſchönheit ward uns gelehrt. Die Leichenſteine auf den Grabſtätten der längſt verſtorbenen griechiſchen Kunſt, jene von Sturm und Wetter zernagten, alles lebendigen farbigen Schmuckes beraubten Stein- und Erzbildungen — erklärten uns dieſe Gelehrten, ſo gut ſie eben ſelbſt ſie noch verſtanden. Waren jene Monumente, wie wir ſagten, nur die Grabſteine des einſt lebendigen helleniſchen Kunſtmenſchen, — die letzte, geiſterhaft verblichene Todesabſtraktion von ſeinem einſtigen warmfühlenden, ſchönthätigen Leben, — ſo lernten wir an ihnen ſelbſt die Kunſt eben nur wieder als einen abſtrakten Begriff kennen, den wir — wie vorher den unſinnlichen Himmelsgott — von oben herein in das wirkliche Leben eingießen zu müſſen glaubten. Aus dieſem abſtrakten Begriffe iſt nun unſere moderne Kunſt konſtruirt worden, wohlgemerkt aber: unſere bildende Kunſt, d. h. die der bildenden Kunſt der Griechen, die an und für ſich ſchon nur der Luxus der griechiſchen Kunſt war, aus Bedürfniß des Luxus wiederum nur nachgeahmte, und zwar nicht nachgeahmt nach der Fülle, mit der ſie einſt aus dem Leben hervorging, lebendig und blühend daſtand, — ſondern nach der kümmerlichen Entſtellung, in der ſie ſich uns nach den Unwettern der Zeit, und aus ihrem Zuſammenhange mit Natur und Umgebung geriſſen, bruchſtückweiſe und willkürlich da- und dorthin zerſtreut, darbot. Nun bringen wir dieſe, ihres ſchützenden und wärmenden Farbenſchmuckes beraubten Monumente, nackt und froſterſtarrt in den chriſtlich germaniſchen Sand der Mark Brandenburg geſchleppt, ſtellen ſie zwiſchen die windigen Kiefern von Sansſouci auf, und klappern mit den Zähnen einen gelehrten Seufzer über die Ungunſt des Klima's hervor: daß aber unter dieſer Ungunſt unſere Berliner Kunſtgelehrten noch nicht vollſtändig verrückt geworden ſind, das ſchreiben wir mit Recht der unverdienten Gnade Gottes zu!

Allerdings haben dieſe Gelehrten nun Recht, wenn ſie, das Werk ihrer luxuriöſen Willkür betrachtend, finden, daß wir in dieſem Werke ſtümperhaft, unſelbſtändig und ohne Nothwendigkeit verfahren, daß in unſerem Klima die nachgeahmte bildende Kunſt der Griechen nur ein Treibhausgewächs, nicht aber eine natürliche Pflanze ſein kann. Aus dieſer Einſicht kann einem Vernünftigen aber doch nur einleuchten, daß unſere ganze Kunſt eben nichts werth iſt, weil ſie keine aus unſerem wirklichen Weſen und in harmoniſch ergänzender Zuſammenwirkung mit der uns umgebenden klimatiſchen Natur hervorgegangen iſt; keineswegs iſt jedoch damit bewieſen, daß in unſerem Klima eine unſeren wahren menſchlichen Bedürfniſſen entſprechende Kunſt nicht ſich entfalten könnte, denn wir ſind ja noch gar nicht dazugekommen, ungeſtört nach unſerem gemeinſchaftlichen Bedürfniſſe uns künſtleriſch zu entwickeln!

Der Hinblick auf unſere Kunſt lehrt uns alſo, daß wir durchaus nicht unter der Einwirkung der klimatiſchen Natur, ſondern der von dieſer Natur gänzlich abliegenden Geſchichte ſtehen. Daß unſere heutige Geſchichte von denſelben Menſchen

übel einwirkende Macht erkennen wir dann mit voller Bestimmtheit unsere, gegen alles Klima ganz gleichgültige Civilisation. Nicht unsere klimatische Natur hat die übermüthig kräftigen Völker des Nordens, die einst die römische Welt zertrümmerten, zu knechtischen, stumpfsinnigen, blödblickenden, schwachnervigen, häßlichen und unsauberen Menschenkrüppeln herabgebracht, — nicht sie hat aus den uns unerkennbaren, frohen, thatenlustigen, selbstvertrauenden Heldengeschlechtern unsere hypochondrischen, feigen und kriechenden Staatsbürgerschaften gemacht, — nicht sie hat aus dem gesundheitstrahlenden Germanen unseren skrophulösen, aus Haut und Knochen gewebten Leineweber, aus jenem Siegfried einen Gottlieb, aus Speerschwingern Dütendreher, Hofräthe und Herrjesusmänner zu Stande gebracht, — sondern der Ruhm dieses glorreichen Werkes gehört unserer pfäffischen Pandektencivilisation mit all' ihren herrlichen Resultaten, unter denen, neben unserer Industrie, auch unsere unwürdige, Herz und Geist verkümmernde Kunst ihren Ehrenplatz einnimmt, und welche schnurgerade aus jener, unserer Natur ganz fremden Civilisation, nicht aber aus der Nothwendigkeit dieser Natur herzuleiten sind.

Nicht jener Civilisation, sondern der zukünftigen, unserer klimatischen Natur im richtigen Verhältnisse entsprechenden, wirklichen und wahren Kultur wird demnach aber auch erst das Kunstwerk entblühen, dem jetzt Luft und Athem versagt ist, und auf dessen eigenthümliche Beschaffenheit wir gar nicht eher Schlüsse zu ziehen vermögen, als bis wir Menschen, die Schöpfer dieses Kunstwerkes, uns nicht im vernünftigen Einklange mit dieser Natur entwickelt denken können.

Aus dem Kerne unserer Geschichte haben wir daher für jetzt auf unsere Zukunft zu schließen; aus dem Wesen der Menschen, wie sie sich in der Geschichte nur unter dem allerbedingtesten Einflusse der Natur zu freier Selbstbestimmung herausarbeiten, haben wir zu forschen, wie diese freien, wahrhaftigen Menschen der Zukunft sich in der Kunst zur Natur verhalten werden.

Welcher ist nun der Kern dieser Geschichte?

Gewiß fehlen wir nicht, wenn wir in Kürze ihn so bezeichnen: —

Im Griechenthume entwickelt sich der Mensch zur vollen

bewußten Selbſtunterſcheidung von der Natur: das künſtleriſche Monument, in welchem dieſer ſelbſtbewußte Menſch ſich vergegenſtändlichte, iſt die farbloſe Marmorſtatue, — der in Stein ausgeſprochene Begriff der reinen menſchlichen Form, welchem die Philoſophie wiederum vom Steine ab- und in die reine Abſtraktion des menſchlichen Weſens auflöſte. Dieſem einſamen, endlich nur noch im Begriffe exiſtirenden Menſchen, in welchem — bei ſinnlich unvorhandener Gemeinſamkeit der Gattung — das Weſen der reinen Perſönlichkeit als Weſen der Gattung vergeiſtigt war, daß das populäre Chriſtenthum den Lebensbaum lebendigſter Herzensſehnſucht ein. Der Irrthum des Erlösenden ward zum Wahnſinn der Raſe; der Schauplatz ſeiner Raſerei iſt das Mittelalter: auf ihm ſehen wir den von der Natur losgeriſſenen Menſchen, ſein perſönliches egoiſtiſches, und als ſolches ohnmächtiges, Weſen für das Weſen der menſchlichen Gattung haltend mit Gier und Haß durch phyſiſche und moraliſche Selbſtverſtümmelung ſeiner Erlöſung in Gott nachjagen, mit welchem er das in Wahrheit vollkommene Weſen der von aller Natur (Gattung) und der Natur nach unendlichem [illegible]

erſchien, — ſondern als zu der Bedingung ihres Daſeins, Lebens und Schaffens.

Erſt in dieſem großen, beglückenden Zuſammenhange werden wir zu wahrer künſtleriſcher Schöpferkraft gelangen; erſt wenn die Künſtler vorhanden ſind, wird auch die Kunſt vorhanden ſein. Dieſe Künſtler ſind aber die Menſchen, nicht Bäume, Wäſſer oder Himmelsſtriche. Dieſe gemeinſamen künſtleriſchen Menſchen werden im Einklange, zur Ergänzung und zum harmoniſchen Abſchluſſe mit der gemeinſamen Natur ihre Kunſtwerke ſchaffen, und zwar gerade nach der Beſchaffenheit und Eigenthümlichkeit, die das beſondere Bedürfniß der beſonderen Eigenthümlichkeit der Natur gegenüber hervorruft und bedingt, von der Grundlage dieſer Beſonderheit aber bis zum gemeinſamen Abſchluſſe mit der gemeinſamen Natur — als zu ihrer höchſten Fülle — vorſchreitend.

Ehe jedoch die Menſchen nicht wieder aus Bedürfniß Kunſtwerke ſchaffen, ſondern wie jetzt aus Luxus und Willkür, werden ſie auch nicht wiſſen, ihre Werke mit der Natur in nothwendigen Einklang zu ſetzen: ſchaffen ſie aber aus Bedürfniß — und das wahre Bedürfniß der Kunſt kann nur ein gemeinſames ſein —, ſo wird kein Klima der Erde, das überhaupt den Menſchen zuläßt, ſie für das Kunſtwerk behindern, im Gegentheil, die Sprödigkeit der klimatiſchen Natur wird ihren reinmenſchlichen Kunſteifer nur fördern.

Der Einwurf dagegen, daß ſelbſt zur Erzeugung des Kunſtbedürfniſſes beſonders begünſtigende klimatiſche Einwirkungen — wie joniſcher Himmel — nothwendig ſeien, iſt in dem Sinne, in dem er heut' zu Tage hervorgebracht wird, bornirt oder heuchleriſch, und ſeinem Inhalte nach unmenſchlich. Überall, wo das Klima nicht verwehrt, daß es ſtarke und freie Menſchen giebt, wird es auch nicht hindern, daß dieſe Menſchen ſchön ſeien und das Bedürfniß der Kunſt empfinden. Das Fatum des Klima's iſt nur da wirklich anzuerkennen, wo es durch die Unbezwingbarkeit ſeines Einfluſſes den Menſchen gar nicht aufkommen, ſondern nur das menſchliche Thier vegetiren läßt: auch dieſe Thiere werden einſt im Fortſchritte der wahren Kultur verſchwinden, wie ihrer ſo viele Arten ſchon jetzt verſchwunden, oder durch Austauſch des Klima's und Vermiſchung der Arten zum normalen Menſchen herangewachſen ſind. Wo aber,

wie gesagt, die Menschen bis zur Überwindung ihrer Abhängigkeit von der klimatischen Natur gelangen, werden sie, in immer ausgedehnterer geschichtlicher Berührung mit allen, zu gleicher Unabhängigkeit gelangten Menschen, nothwendig auch bis zur Überwindung jeder Abhängigkeit von denjenigen Bedrückungen fortschreiten, welche als Ergebnisse irrthümlicher Vorstellungen aus den Zeiten jenes Befreiungskampfes von der Natur ihnen verblieben, und als hemmende Autoritätsgewalten das religiose wie politische Gewissen der Menschheit beherrschten. Das gemeinsame religiose Bewußtsein jener Menschen der Zukunft muß daher nothwendig diesen Ausdruck gewinnen:

> Es giebt keine höhere Kraft als die gemeinschaftliche der Menschen; es giebt nichts Liebenswertheres als die gemeinschaftlichen Menschen.
>
> Nur durch die höchste Liebeskraft gelangen wir aber zur wahren Freiheit, denn es giebt keine wahre Freiheit als die allen Menschen gemeinschaftliche

Definition des Metaphyſikers gegenüber, ſeufzt unſer moderner Kunſtgelehrter wiederum nach joniſchen Himmelsſtrichen, unter denen (ſeinem Bedünken nach) einzig die Schönheit gedeihen konnte. Wiederum hat er unwillkürlich nur das einzig uns verbliebene, matt verblichene Verbindungsband der griechiſchen Kunſt mit unſerer Zeit, die bildende Kunſt, vor Augen, und namentlich auch das natürliche Material, aus dem ſie bildete: er vergißt ſomit wiederum, daß der Bildner jener Statuen zuerſt und vor allem künſtleriſcher Menſch war, und daß er in jenen Werken nur das wirkliche Kunſtwerk nachahmte, welches er an und mit ſeinem eigenen, warmen, lebendigen Leibe ausgeführt hatte. Die Schönheit, welcher der Bildner endlich marmorne Monumente ſetzte, hatte er zuvor mit höchſter Freude der Sinne wirklich empfunden und genoſſen; dieſer Genuß war ihm ein unwillkürliches Bedürfniß geweſen, und dieſes Bedürfniß war kein anderes als — die Liebe. Wie hoch ſich dieſes Liebesbedürfniß bei dem beſonderen Volke der Hellenen ſteigern konnte, dieß erfahren wir aus dem Gange ſeiner geſchichtlichen Entwickelung: es blieb — weil es eben nur das Bedürfniß eines beſonderen Volkes war — im Egoismus haften, und konnte daher ſeine Kraft endlich nur gewiſſermaßen muthwillig vergeuden, um nach dieſer Vergeudung, durch Gegenliebe nicht erneuert, in philoſophiſcher Abſtraktion zu erſterben. Ermeſſen wir nun dagegen, welcher der unwillkürliche Drang der geſchichtlichen Menſchen der Gegenwart iſt, — erkennen wir, daß ſie ihre Erlöſung nur durch die Verwirklichung Gottes in der ſinnlichen Wahrheit der menſchlichen Gattung erreichen können, — daß ihr inbrünſtiges Bedürfniß ſich nur in der allgemeinen Menſchenliebe zu ſtillen vermag, und daß ſie mit unfehlbarer Nothwendigkeit zu dieſer Befriedigung gelangen müſſen, — ſo haben wir mit voller Sicherheit auch auf ein zukünftiges Lebenselement zu ſchließen, in welchem die Liebe, ihr Bedürfniß bis in die weiteſten Kreiſe der Allmenſchlichkeit ausdehnend, ganz ungeahnte Werke ſchaffen muß, die, von dem unerhört mannigfaltigſten, aber wirklich empfundenen und lebendigen Schönheitsgefühle gebildet, jene uns verbliebenen Reſte griechiſcher Kunſt zum unbeachtungswerthen Spielkram für läppiſche Kinder machen müſſen.

Schließen wir demnach alſo: —

Was der Mensch liebt, das gilt ihm für schön; was kräftige, freie Menschen, die in der Gemeinschaftlichkeit ganz das sind, was sie ihrem Wesen nach sein können, gemeinschaftlich lieben, das ist aber wirklich schön: keinen anderen natürlichen Maaßstab giebt es für die wirkliche – nicht eingebildete — Schönheit. In der Freude an dieser Schönheit werden die zukünftigen Menschen Kunstwerke schaffen, wie sie zur Befriedigung ihres unendlich gesteigerten Bedürfnisses sie werden schaffen müssen. Überall, und in jedem Klima, werden diese Werke gerade so beschaffen sein, wie sie dem rein menschlichen Bedürfnisse der klimatischen Natur gegenüber zu entsprechen haben: sie werden deßhalb schön und vollkommen sein, weil sich das höchste Bedürfniß des Menschen in ihnen befriedigt. Im schrankenlosen Verkehr der zukunftigen Menschen werden sich aber alle die individuellen Eigenthümlichkeiten, wie sie dem menschlichen Bedurfnisse nach der Besonderheit des Klima's entsprungen sind, — sobald sie sich zur Höhe des allgemein Menschlichen, daher allgemein Verständlichen, erhoben haben —, gegenseitig anregend und befruchtend mittheilen, und in diesem

halb ſein ſollen und — werden. Nicht Engel, ſondern eben Menſchen!

Das Klima, von dem als grundbedingend für die Kunſt hier vernünftiger Weiſe allein nur die Rede ſein kann, iſt daher:

Das wirkliche — nicht eingebildete — Weſen der menſchlichen Gattung.

Oper und Drama.

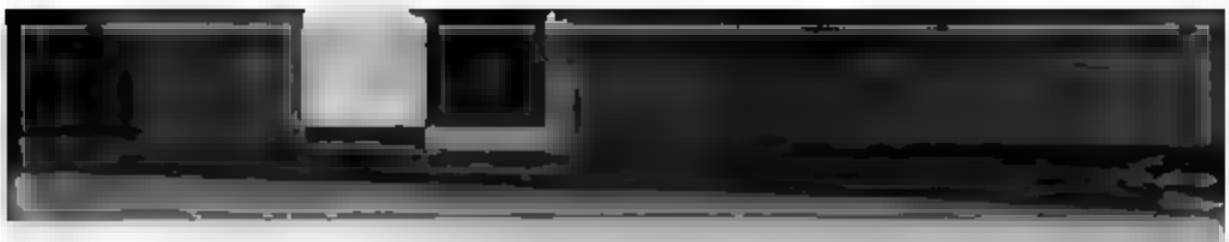
Vorwort zur ersten Auflage.

Ein Freund theilte mir mit, daß ich mit dem bisherigen Aus-
spruche meiner Ansichten über die Kunst bei Vielen weniger da-
durch Aergerniß erregt hätte, daß ich den Grund der Unfrucht-

licheren Kunstschaffens im Gebiete der Dichtkunst und Musik nachzuweisen.

Fast muß ich aber fürchten, daß ein anderes Ärgerniß dießmal überwiegen werde, und zwar das, welches ich in der Darlegung der Unwürdigkeit unserer modernen Opernzustände gebe. Viele, die es selbst gut mit mir meinen, werden es nicht begreifen können, wie ich es vor mir selbst vermochte, eine berühmte Persönlichkeit unserer heutigen Opernkomponistenwelt auf das Schonungsloseste anzugreifen, und dieß in der Stellung als Opernkomponist, in der ich selbst mich befinde und den Vorwurf des unbezähmtesten Neides leicht auf mich ziehen müßte.

Ich läugne nicht, daß ich lange mit mir gekämpft habe, ehe ich mich zu dem, was ich that, und wie ich es that, entschloß. Ich habe Alles, was in diesem Angriff enthalten war, jede Wendung des zu Sagenden, jeden Ausdruck, nach der Abfassung ruhig überlesen und genau erwogen, ob ich es so der Öffentlichkeit übergeben sollte, — bis ich mich endlich davon überzeugte, daß ich — bei meiner haarscharf bestimmten Ansicht von der wichtigen Sache, um die es sich handelt — nur feig und unwürdig selbst besorgt sein würde, wenn ich mich über jene glänzendste Erscheinung der modernen Opernkompositionswelt nicht gerade so aussprächе, als ich es that. Was ich von ihr sage, darüber ist unter den meisten ehrlichen Künstlern längst kein Zweifel mehr: nicht aber der versteckte Groll, sondern eine offen erklärte und bestimmt motivirte Feindschaft ist fruchtbar; denn sie bringt die nöthige Erschütterung hervor, die die Elemente reinigt, das Lautere vom Unlauteren sondert, und sichtet, was zu sichten ist. Nicht aber diese Feindschaft bloß um ihrer selbst willen zu erheben war meine Absicht, sondern ich mußte sie erheben, da ich nach meinen, bisher nur allgemeinhin ausgesprochenen Ansichten jetzt noch die Nothwendigkeit fühlte, mich genau und bestimmt im Besonderen kundzugeben; denn es liegt mir daran, nicht nur anzuregen, sondern mich auch vollkommen verständlich zu machen. Um mich verständlich zu machen, mußte ich auf die bezeichnendsten Erscheinungen unserer Kunst mit dem Finger hinweisen; diesen Finger konnte ich aber nicht wieder einziehen und mit der geballten Faust in die Tasche stecken, sobald diejenige Erscheinung sich zeigte, an der sich uns ein nothwendig zu lösender Irrthum in der Kunst am ersichtlichsten darstellt, und die, je glänzender sie



ſich zeigt, deſto mehr das befangene Auge blendet, das vollkommen klar ſehen muß, wenn es nicht vollſtändig erblinden ſoll. Wäre ich ſomit in der einzigen Rückſicht für dieſe eine Perſönlichkeit befangen geblieben, ſo konnte ich die vorliegende Arbeit, zu der ich mich, meiner Überzeugung nach, verpflichtet fühlte, entweder gar nicht unternehmen, oder ich mußte ihre Wirkung abſichtlich verſtümmeln; denn ich hätte das Erſichtlichſte und für das genaue Erſehen Nothwendigſte mit Bewußtſein verhüllen müſſen.

Welches nun auch das Urtheil über meine Arbeit ſein werde, Eines wird ein Jeder, auch der Feindgeſinnteſte, zugeſtehen müſſen, und das iſt der Ernſt meiner Abſicht. Wem ich dieſen Ernſt durch das Umfaſſende meiner Darſtellung mitzutheilen vermag, der wird mich für jenen Angriff nicht nur entſchuldigen, ſondern er wird auch begreifen, daß ich ihn weder aus Leichtſinn, noch weniger aber aus Neid unternommen habe; er wird mich auch darin rechtfertigen, daß ich bei der Darſtellung des Widerlichen in unſeren Kunſterſcheinungen den Ernſt vorübergehend mit der Heiterkeit der Ironie vertauſchte, die uns ja einzig den

Ächtung verfiel, in der ich mich heute politiſch und künſtleriſch zugleich befinde, und aus der ich ganz gewiß nicht als Einzelner erlöſt werden kann. —

Aber ein ganz anderer Vorwurf könnte mir noch von Denen gemacht werden, die Das, was ich angreife, in ſeiner Nichtigkeit für ſo ausgemacht halten, daß es ſich nicht der Mühe eines ſo umſtändlichen Angriffes verlohne. Dieſe haben durchaus Unrecht. Was ſie wiſſen, wiſſen nur Wenige; was dieſe Wenigen aber wiſſen, das *wollen* wiederum die Meiſten von ihnen nicht wiſſen. Das Gefährlichſte iſt die Halbheit, die überall ausgebreitet iſt, jedes Kunſtſchaffen und jedes Urtheil befangen hält. Ich mußte mich aber im Beſonderen ſcharf und beſtimmt auch nach dieſer Seite hin ausſprechen, weil es mir eben nicht ſowohl an dem Angriffe lag, als an dem Nachweiſe der künſtleriſchen Möglichkeiten, die ſich deutlich erſt darſtellen können, wenn wir auf einen Boden treten, von dem die Halbheit gänzlich verjagt iſt. Wer aber die künſtleriſche Erſcheinung, die heut' zu Tage den öffentlichen Geſchmack beherrſcht, für eine *zufällige*, zu *überſehende*, hält, der iſt im Grunde ganz in demſelben Irrthume befangen, aus welchem jene Erſcheinung in Wahrheit ſich herleitet, — und dieß eben zu zeigen, war die nächſte Abſicht meiner vorliegenden Arbeit, deren *weitere* Abſicht von Denen gar nicht gefaßt werden kann, die ſich zuvor nicht über die Natur jenes Irrthumes vollſtändig aufgeklärt haben.

Hoffnung, ſo verſtanden zu werden, wie ich es wünſche, habe ich nur bei Denen, die den Muth haben, jedes Vorurtheil zu brechen. Möge ſie mir bei Vielen erfüllt werden!

Zürich, im Januar 1851.

Einleitung.

Keine Erſcheinung kann ihrem Weſen nach eher vollſtändig begriffen werden, als bis ſie ſelbſt zur vollſten Thatſache geworden iſt; ein Irrthum wird nicht eher gelöſt, als bis alle Möglichkeiten ſeines Beſtehens erſchöpft, alle Wege, innerhalb dieſes Beſtehens zur Befriedigung des nothwendigen Bedürfniſſes zu gelangen, verſucht und ausgemeſſen worden ſind.

Als ein unnatürliches und nichtiges konnte uns das Wesen der Oper erst klar werden, als die Unnatur und Nichtigkeit in ihr zur offenbarsten und widerwärtigsten Erscheinung kam; der Irrthum, welcher der Entwickelung dieser musikalischen Kunstform zu Grunde liegt, konnte uns erst einleuchten, als die edelsten Genies mit Aufwand ihrer ganzen künstlerischen Lebenskraft alle Gange seines Labyrinthes durchforscht, nirgend aber den Ausweg, uberall nur den Rückweg zum Ausgangspunkte des Irrthumes fanden, — bis dieses Labyrinth endlich zum bergenden Narrenhause fur allen Wahnsinn der Welt wurde.

Die Wirksamkeit der modernen Oper, in ihrer Stellung zur Öffentlichkeit, ist ehrliebenden Künstlern bereits seit lange ein Gegenstand des tiefsten und heftigsten Widerwillens geworden; sie klagten aber nur die Verderbtheit des Geschmackes und die Frivolität derjenigen Künstler, die sie ausbeuteten, an, ohne darauf zu verfallen, daß jene Verderbtheit eine ganz natürliche, und diese Frivolität demnach eine ganz nothwendige Erscheinung war. Wenn die Kritik das wäre, was sie sich meistens einbildet zu sein, so müßte sie längst das Räthsel des Irrthumes gelost

Wort mit enthuſiaſtiſcher Beſtimmtheit auszuſprechen wagt. Die Kritik lebt ſomit vom „allmählichen“ Fortſchritte, d. h. der ewigen Unterhaltung des Irrthumes; ſie fühlt, wird der Irrthum gründlich gebrochen, ſo tritt dann die wahre, nackte Wirklichkeit ein, die Wirklichkeit, an der man ſich nur noch erfreuen, über die man aber unmöglich mehr kritiſiren kann, — gerade wie der Liebende in der Erregtheit der Liebesempfindung ganz gewiß nicht dazu kommt, über das Weſen und den Gegenſtand ſeiner Liebe nachzudenken. An dieſem vollen Erfülltſein von dem Weſen der Kunſt muß es der Kritik, ſo lange ſie beſteht und beſtehen kann, ewig gebrechen; ſie kann nie ganz bei ihrem Gegenſtande ſein, mit einer vollen Hälfte muß ſie ſich immer abwenden, und zwar mit der Hälfte, die ihr eigenes Weſen iſt. Die Kritik lebt vom „Doch“ und „Aber“. Verſenkte ſie ſich ganz auf den Grund der Erſcheinungen, ſo müßte ſie mit Beſtimmtheit nur dies Eine ausſprechen können, eben den erkannten Grund, — vorausgeſetzt, daß der Kritiker überhaupt die nöthige Fähigkeit, d. h. Liebe zu dem Gegenſtande, habe: dies Eine iſt aber gemeinhin der Art, daß, mit Beſtimmtheit ausgeſprochen, es alle weitere Kritik geradezu unmöglich machen müßte. So hält ſie ſich vorſichtig, um ihres Lebens willen, immer nur an die Oberfläche der Erſcheinung, ermißt ihre Wirkung, wird bedenklich, und — ſiehe da! — das feige, unmännliche „Jedoch“ iſt da, die Möglichkeit unendlicher Unbeſtimmtheit und Kritik iſt von Neuem gewonnen!

Und doch haben wir jetzt Alle Hand an die Kritik zu legen; denn durch ſie allein kann der, durch die Erſcheinungen enthüllte, Irrthum einer Kunſtrichtung uns zum Bewußtſein kommen; nur aber durch das Wiſſen von einem Irrthume werden wir ſeiner ledig. Hatten die Künſtler unbewußt dieſen Irrthum genährt und endlich bis zur Höhe ſeiner fernsten Unmöglichkeit geſteigert, ſo müſſen ſie, um ihn vollkommen zu überwinden, eine letzte männliche Anſtrengung machen, ſelbſt Kritik zu üben; ſo vernichten ſie den Irrthum und heben die Kritik zugleich auf, um von da ab wieder, und zwar erſt wirklich, Künſtler zu werden, die ſorgenlos dem Drange ihrer Begeiſterung ſich überlaſſen können, unbekümmert um alle äſthetiſche Definition ihres Vorhabens. Der Augenblick, der dieſe Anſtrengung gebieteriſch fordert, iſt aber jetzt erſchienen: wir müſſen thun, was wir nicht laſſen

dürfen, wenn wir nicht in verächtlichem Blödsinn zu Grunde gehen wollen. —

Welcher ist nun der von uns Allen geahnte, noch nicht aber gewußte Irrthum? —

Ich habe die Arbeit eines tüchtigen und erfahrenen Kunstkritikers vor mir, einen längeren Artikel in der Brockhaus'schen „Gegenwart": „Die moderne Oper". Der Verfasser stellt alle bezeichnenden Erscheinungen der modernen Oper auf kenntnißvolle Weise zusammen und lehrt an ihnen recht deutlich die ganze Geschichte des Irrthumes und seiner Enthüllung; er bezeichnet diesen Irthum fast mit dem Finger, enthüllt ihn fast vor unseren Augen, und fühlt sich wieder so unvermögend, seinen Grund mit Bestimmtheit auszusprechen, daß er dagegen es vorziehen muß, auf dem Punkte des nothwendigen Ausspruches angekommen, sich in die allerirrigsten Darstellungen der Erscheinung selbst zu verlieren, um so gewissermaßen den Spiegel wieder zu trüben, der bis dahin uns immer heller entgegenleuchtete. Er weiß, daß die Oper keinen geschichtlichen (soll heißen: natürlichen) Ursprung hat, daß sie nicht aus dem Volke, sondern aus kunst-

die herausgeſtellten Widerſprüche dieſer Kunſtform glänzend widerlegt und ausgeſöhnt worden, oder aber dadurch, daß er trotz jener Intelligenz und Befähigung dieß nicht vermögend geweſen wäre, dieſe Widerſprüche endgültig bezeugt, das Genre ſomit als unnatürlich und nichtig dargeſtellt hätte? — Dieſe Darlegung glaubte der Kritiker alſo nur von dem Wollen einer beſonders befähigten — muſikaliſchen — Perſönlichkeit abhängig machen zu können? War Mozart ein geringerer Muſiker? Iſt es möglich, Vollendeteres zu finden, als jedes Stück ſeines „Don Juan“? Was aber hätte Mendelsſohn im glücklichſten Falle Anderes vermocht, als Nummer für Nummer Stücke zu liefern, die jenen Mozart'ſchen an Vollendung gleichkämen? Oder will der Kritiker etwas Anderes, will er mehr, als Mozart leiſtete? — In der That, das will er: er will den großen, einheitvollen Bau des ganzen Drama's, er will — genau genommen — das Drama in ſeiner höchſten Fülle und Potenz. An wen aber ſtellt er dieſe Forderung? An den Muſiker! — Den ganzen Gewinn ſeines einſichtsvollen Überblickes der Erſcheinungen der Oper, den feſten Knoten, zu dem er alle Fäden der Erkenntniß in ſeiner geſchickten Hand zuſammengefaßt hat, — läßt er ſchließlich fahren, und wirft Alles in das alte Chaos wieder zurück! Er will ſich ein Haus bauen laſſen, und wendet ſich an den Skulptor oder Tapezierer; der Architekt, der auch den Skulptor und Tapezierer, und ſonſt alle bei Herrichtung des Hauſes nöthigen Helfer mit in ſich begreift, weil er ihrer gemeinſamen Thätigkeit Zweck und Anordnung giebt, der fällt ihm nicht ein! — Er hatte das Räthſel ſelbſt gelöſt, aber nicht Tageshelle hatte ihm die Löſung gegeben, ſondern nur die Wirkung eines Blitzes in finſterer Nacht, nach deſſen Verſchwinden ihm plötzlich die Pfade nur noch unerkennbarer als vorher geworden ſind. So tappt er nun endlich in vollſter Finſterniß umher, und da, wo ſich der Irrthum in nackteſter Widerwärtigkeit und proſtituirteſter Blöße für den Handgriff erkenntlich hinſtellt, wie in der Meyerbeer'ſchen Oper, da glaubt der vollſtändig Geblendete plötzlich den hellen Ausweg zu erkennen: er ſtolpert und ſtrauchelt jeden Augenblick über Stock und Stein, bei jedem Taſten fühlt er ſich ekelhaft berührt, ſein Athem verſagt ihm bei ſtickend unnatürlicher Luft, die er einſaugen muß, — und doch glaubt er ſich auf dem richtigen, ge-

funden Wege zum Heile, weßhalb er ſich auch alle Mühe giebt, ſich über alles Das zu belügen, was ihm auf dieſem Wege eben hinderlich und von böſem Anzeichen iſt. — Und doch wandelt er, aber eben nur unbewußt, auf dem Wege des Heiles; dieſer iſt in Wirklichkeit der Weg aus dem Irrthume, ja, er iſt ſchon mehr, er iſt das Ende dieſes Weges, denn er iſt die in der höchſten Spitze des Irrthumes ausgeſprochene Vernichtung dieſes Irrthumes, und dieſe Vernichtung heißt hier: der offenkundige Tod der Oper, — der Tod, den Mendelsſohn's guter Engel beſiegelte, als er ſeinem Schützlinge zur rechten Zeit die Augen zudrückte! —

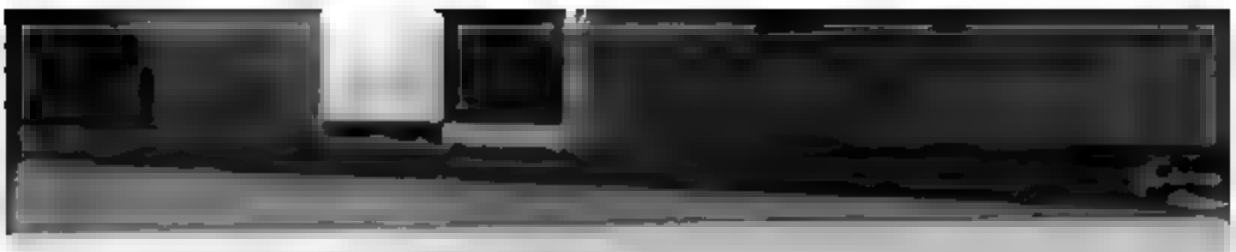
Daß die Löſung des Räthſels vor uns liegt, daß ſie in den Erſcheinungen klar und deutlich ausgeſprochen iſt, Kritiker wie Künſtler ſich aber von ihrer Erkenntniß willkürlich noch abwenden können, das iſt das wahrhaft Beklagenswerthe an unſerer Kunſtepoche. Seien wir noch ſo redlich bemüht, uns nur mit dem wahren Inhalte der Kunſt zu befaſſen, ziehen wir noch ſo ehrlich entrüſtet gegen die Lüge zu Felde, dennoch täuſchen wir uns über jenen Inhalt und kämpfen wir nur mit der Unkraft

Klares, Einfaches und in ſich ſelbſt Gewiſſes, daß meinem Bedünken nach alle Welt es längſt und beſtimmt gewußt haben muß, mit der Bedeutung einer wichtigen Neuigkeit kundzuthun. Wenn ich dieſe Formel nun dennoch mit ſtärkerer Betonung ausſpreche, wenn ich alſo erkläre, der Irrthum in dem Kunſtgenre der Oper beſtand darin,

daß ein Mittel des Ausdruckes (die Muſik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war,

ſo geſchieht dieß keineswegs in dem eitlen Wahne, etwas Neues gefunden zu haben, ſondern in der Abſicht, den in dieſer Formel aufgedeckten Irrthum handgreiflich deutlich hinzuſtellen, um ſo gegen die unſelige Halbheit zu Felde zu ziehen, die ſich jetzt in Kunſt und Kritik bei uns ausgebreitet hat. Beleuchten wir mit der Zünde der in der Aufdeckung dieſes Irrthumes enthaltenen Wahrheit die Erſcheinungen unſerer Opern-Kunſt und Kritik, ſo müſſen wir mit Staunen erſehen in welchem Labyrinthe des Wahnes wir beim Schaffen und Beurtheilen bisher uns bewegten; es muß uns erklärlich werden, warum nicht nur im Schaffen jedes begeiſterte Streben an den Klippen der Unmöglichkeit ſcheitern mußte, ſondern auch beim Beurtheilen die geſcheidteſten Köpfe ſelbſt in das Faſeln und Irrereden geriethen.

Sollte es zuvörderſt nöthig ſein, das Richtige in jener kundgegebenen Aufdeckung des Irrthumes im Kunſtgenre der Oper nachzuweiſen? Sollte es bezweifelt werden können, daß in der Oper wirklich die Muſik als Zweck, das Drama aber nur als Mittel verwandt worden ſei? Gewiß nicht. Der kürzeſte Überblick der geſchichtlichen Entwickelung der Oper belehrt uns hierüber ganz untrüglich; Jeder, der ſich um Darſtellung dieſer Entwickelung bemühte, deckte — durch ſeine bloße Geſchichtsarbeit — unwillkürlich die Wahrheit auf. Nicht aus den mittelalterlichen Volksſchauſpielen, in welchen wir die Spuren eines natürlichen Zuſammenwirkens der Tonkunſt mit der Dramatik finden, ging die Oper hervor; ſondern an den üppigen Höfen Italiens — merkwürdiger Weiſe des einzigen großen europäiſchen Kulturlandes, in welchem ſich das Drama nie zu irgend welcher Bedeutung entwickelte — fiel es vornehmen Leuten, die an Paleſtrina's Kirchenmuſik keinen Geſchmack mehr fanden, ein ſich von Sängern, die bei Feſten ſie unterhalten ſollten, Arien,



d. h. ihrer Wahrheit und Naivetät entkleidete Volksweiſen, vorſingen zu laſſen, denen man willkürliche, und aus Noth zu einem Anſcheine von dramatiſchem Zuſammenhang verbundene, Versterte unterlegte. Dieſe dramatiſche Kantate, deren Inhalt auf Alles, nur nicht auf das Drama, abzielte, iſt die Mutter unſerer Oper, ja ſie iſt die Oper ſelbſt. Je weiter ſie ſich von dieſem Entſtehungspunkte aus entwickelte, je folgerechter ſich die, als nur noch rein muſikaliſch übriggebliebene, Form der Arie zur Unterlage für die Kehlfertigkeit der Sänger fortbildete, deſto klarer ſtellte ſich für den Dichter, der zur Hulfe bei dieſen muſikaliſchen Divertiſſements herbeigezogen wurde, die Aufgabe heraus, eine Dichtungsform herzurichten, die gerade zu weiter gar nichts dienen ſollte, als dem Bedürfniſſe des Sängers und der muſikaliſchen Arienform den nothigen Wortversbedarf zu liefern. Metaſtaſio's großer Ruhm beſtand darin, daß er dem Muſiker nie die mindeſte Verlegenheit bereitete, vom dramatiſchen Standpunkte aus ihm nie eine ungewohnte Forderung ſtellte, und ſomit der allerergebenſte und verwendbarſte Diener dieſes Muſikers war. Hat ſich dieſes Verhaltniß des Dichters

in der Musik. Bloß um der Wirksamkeit der Musik Anhalt zu irgendwie gerechtfertigter Ausbreitung zu verschaffen, wird die Absicht des Drama's herbeigezogen, — natürlich aber nicht um die Absicht der Musik zu verdrängen, sondern vielmehr ihr nur als Mittel zu dienen. Ohne Anstand wird dies auch von allen Seiten anerkannt; Niemand versucht es auch nur, die bezeichnete Stellung des Drama's zur Musik, des Dichters zum Tonkünstler, zu läugnen: nur im Hinblick auf die ungemeine Verbreitung und Wirkungsfähigkeit der Oper hat man geglaubt, mit einer monströsen Erscheinung sich befreunden zu müssen, ja ihr die Möglichkeit zuzusprechen, in ihrer unnatürlichen Wirksamkeit etwas Neues, ganz Unerhörtes, noch nie zuvor Geahntes zu leisten, nämlich auf der Basis der absoluten Musik das wirkliche Drama zu Stande zu bringen.

Wenn ich nun als Zweck dieses Buches mir den zu führenden Beweis dafür gesetzt habe, daß allerdings aus dem Zusammenwirken gerade unserer Musik mit der dramatischen Dichtkunst dem Drama eine noch nie zuvor geahnte Bedeutung zu Theil werden könne und müsse, so habe ich, zur Erreichung dieses Zweckes, zunächst mit der genauen Darlegung des unglaublichen Irrthumes zu beginnen, in dem Diejenigen befangen sind, welche jene höhere Gestaltung des Drama's durch das Wesen unserer modernen Oper, also aus der naturwidrigen Stellung der Dichtkunst zur Musik, erwarten zu dürfen glauben.

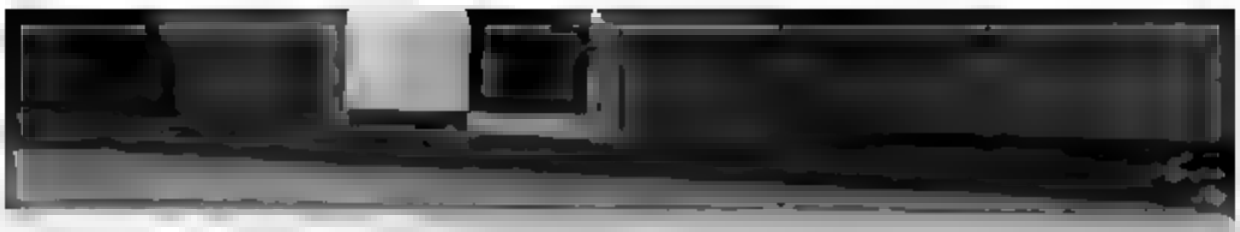
Wenden wir unsere Betrachtung zuvörderst daher ausschließlich dem Wesen dieser Oper zu!

Erster Theil.

Die Oper und das Wesen der Musik.

I.

Jedes Ding lebt und besteht durch die innere Nothwendigkeit seines Wesens, durch das Bedürfniß seiner Natur. Es lag in der Natur der Tonkunst, sich zu einer Fähigkeit des mannigfaltigsten und bestimmtesten Ausdruckes zu entwickeln, zu der sie, wiewohl das Bedürfniß dazu in ihr lag, nie gelangt sein



wurde, wenn sie nicht in eine Stellung zur Dichtkunst gedrängt worden wäre, in der sie Anforderungen an ihr äußerstes Vermögen entsprechen zu wollen sich genöthigt sah, selbst wenn diese Anforderungen auf das ihr Unmögliche sich richten mußten.

Nur in seiner Form kann sich ein Wesen aussprechen: ihre Formen verdankte die Tonkunst dem Tanze und dem Liede. Dem bloßen Sprachdichter, der sich zur Erhöhung des ihm zu Gebote stehenden Ausdruckes für das Drama der Musik bedienen wollte, erschien diese nur in jener beschränkten Tanz- und Liedform, in welcher sie ihm unmöglich die Fülle des Ausdruckes zeigen konnte, deren sie in Wahrheit doch fähig war. Wäre die Tonkunst ein- für allemal zu dem Sprachdichter in einer Stellung verblieben, wie dieser in der Oper sie jetzt zu ihr einnimmt, so würde sie von diesem nur nach ihrem beschränktesten Vermögen verwendet worden und nie zu der Fähigkeit gelangt sein, ein so überaus mächtiges Ausdrucksorgan zu werden, als sie es heute ist. Es mußte der Musik somit vorbehalten sein, sich selbst Möglichkeiten zuzutrauen, die in Wahrheit für sie Unmöglichkeiten bleiben sollten; sie mußte sich in den Irrthum stürzen, als

Die muſikaliſche Grundlage der Oper war — wie wir wiſſen — nichts Anderes als die Arie, die Arie aber wiederum nur das vom Kunſtſänger der vornehmen Welt vorgeführte Volkslied, deſſen Wortgedicht ausgelaſſen und durch das Produkt des dazu beſtellten Kunſtdichters erſetzt wurde. Die Ausbildung der Volksweiſe zur Opernarie war zunächſt das Werk jenes Kunſtſängers, dem es an ſich nicht mehr an dem Vortrage der Weiſe, ſondern an der Darlegung ſeiner Kunſtfertigkeit gelegen war: er beſtimmte die ihm nothwendigen Ruhepunkte, den Wechſel des bewegteren oder gemäßigteren Geſangsausdruckes, die Stellen, an denen er, frei von allem rhythmiſchen und melodiſchen Zwange, ſeine Geſchicklichkeit nach vollſtem Belieben allein zu Gehör bringen konnte. Der Komponiſt legte nur dem Sänger, der Dichter wieder dem Komponiſten das Material zu deſſen Virtuoſität zurecht.

Das natürliche Verhältniß zwiſchen den künſtleriſchen Faktoren des Drama's war hierbei im Grunde noch nicht aufgehoben, es war nur entſtellt, indem der Darſteller, die nothwendigſte Bedingung für die Möglichkeit des Drama's, nur der Vertreter einer einzigen beſonderen Geſchicklichkeit (der abſoluten Geſangsfertigkeit), nicht aber aller gemeinſamen Fähigkeiten des künſtleriſchen Menſchen war. Dieſe eine Entſtellung des Charakters des Darſtellers war es auch nur, welche die eigentliche Verdrehung im natürlichen Verhältniſſe jener Faktoren hervorrief, nämlich die abſolute Voranſtellung des Muſikers vor dem Dichter. Wäre jener Sänger ein wirklicher, ganzer und voller dramatiſcher Darſteller geweſen, ſo hätte der Komponiſt nothwendig in ſeine richtige Stellung zum Dichter kommen müſſen, indem dieſer es war, welcher beſtimmt und für alles Übrige maaßgebend die dramatiſche Abſicht ausgeſprochen und ihre Verwirklichung angeordnet hätte. Der jenem Sänger zunächſt ſtehende Dichter war aber der Komponiſt, — der Komponiſt, der eben nur dem Sänger half ſeine Abſicht zu erreichen, dieſe Abſicht, die von aller dramatiſchen, ja nur dichteriſchen Beziehung überhaupt losgelöſt, durchaus nichts Anderes war, als ſeine ſpezifiſche Geſangskunſtfertigkeit glänzen zu laſſen.

Dieſes urſprüngliche Verhältniß der künſtleriſchen Faktoren der Oper zu einander haben wir uns feſt einzuprägen, um im Verfolge genau zu erkennen, wie dieſes entſtellte Verhältniß

durch alle Bemühungen, es zu berichtigen, nur immer noch mehr verwirrt werden konnte. —

Der dramatiſchen Kantate wurde, durch das luxuriöſe Verlangen der vornehmen Herren nach Abwechſelung im Vergnügen, das Ballet hinzugefügt. Der Tanz und die Tanzweiſe, ganz ſo willkürlich dem Volkstanze und der Volkstanzweiſe entnommen und nachgebildet, wie die Opernarie es dem Volksliede war, trat mit der ſpröden Unvermiſchungsfähigkeit alles Unnatürlichen zu der Wirkſamkeit des Sängers hinzu, und dem Dichter entſtand, bei ſolcher Häufung des innerlich gänzlich Zuſammenhangsloſen, natürlich die Aufgabe, die Kundgebungen der vor ihm ausgelegten Kunſtfertigkeiten zu einem irgendwie gefügten Zuſammenhange zu verbinden. Ein immer mehr als nothwendig ſich herausſtellender dramatiſcher Zuſammenhang verband nun unter des Dichters Hilfe das, was an ſich eigentlich nach gar keinem Zuſammenhange verlangte, ſo daß die Abſicht des Drama's von äußerlicher Noth gedrungen — nur angegeben, keineswegs aber aufgenommen wurde. Geſangs- und Tanzweiſe ſtanden in vollſter, kälteſter Einſamkeit

griechiſchen Mythologie und Heroenwelt entnommen, bildeten ſie ein theatraliſches Gerüſt, dem alle Fähigkeit, Wärme und Theilnahme zu erwecken, vollſtändig abging, das dagegen die Eigenſchaft beſaß, ſich zur Benutzung von jedem Komponiſten nach Belieben herzugeben, wie denn auch die meiſten dieſer Texte von den verſchiedenſten Muſikern wiederholt komponirt worden ſind. —

Die ſo berühmt gewordene Revolution Gluck's, die vielen Unkenntnißvollen als eine gänzliche Verdrehung der bis dahin üblichen Anſicht von dem Weſen der Oper zu Gehör gekommen iſt, beſtand nun in Wahrheit nur darin, daß der muſikaliſche Komponiſt ſich gegen die Willkür des Sängers empörte. Der Komponiſt, der nächſt dem Sänger die Beachtung des Publikums beſonders auf ſich gezogen hatte, da er es war, der dieſem immer neuen Stoff für ſeine Geſchicklichkeit herbeiſchaffte, fühlte ſich ganz in dem Grade von der Wirkſamkeit dieſes Sängers beeinträchtigt, als es ihm daran gelegen war, jenen Stoff nach eigener erfinderiſcher Phantaſie zu geſtalten, ſo daß auch ſein Werk, und vielleicht endlich nur ſein Werk dem Zuhörer ſich vorſtelle. Es ſtanden dem Komponiſten zur Erreichung ſeines ehrgeizigen Zieles zwei Wege offen: entweder den rein ſinnlichen Inhalt der Arie, mit Benutzung aller zu Gebote ſtehenden und noch zu erfindenden muſikaliſchen Hilfsmittel, bis zur höchſten, üppigſten Fülle zu entfalten, oder — und dieß iſt der ernſtere Weg, den wir für jetzt zu verfolgen haben — die Willkür im Vortrage dieſer Arie dadurch zu beſchränken, daß der Komponiſt der vorzutragenden Weiſe einen dem unterliegenden Worttexte entſprechenden Ausdruck zu geben ſuchte. Wenn dieſe Texte ihrer Natur nach als gefühlvolle Reden handelnder Perſonen gelten mußten, ſo war es von jeher gefühlvollen Sängern und Komponiſten ganz von ſelbſt auch ſchon beigekommen, ihre Virtuoſität mit dem Gepräge der nöthigen Wärme auszuſtatten, und Gluck war gewiß nicht der Erſte, der gefühlvolle Arien ſchrieb, noch ſeine Sänger die Erſten, die ſolche mit Ausdruck vortrugen. Daß er aber die ſchickliche Nothwendigkeit eines der Textunterlage entſprechenden Ausdruckes in Arie und Rezitativ mit Bewußtſein und grundſätzlich ausſprach, das macht ihn zu dem Ausgangspunkt für eine allerdings vollſtändige Veränderung in der bisherigen Stellung der künſtleriſchen Faktoren der

Oper zu einander. Von jetzt an geht die Herrschaft in der Anordnung der Oper mit Bestimmtheit auf den Komponisten über, der Sänger wird zum Organ der Absicht des Komponisten, und diese Absicht ist mit Bewußtsein dahin ausgesprochen, daß dem dramatischen Inhalte der Textunterlage durch einen wahren Ausdruck desselben entsprochen werden solle. Der unsittlichen und gefühllosen Gefallsucht des virtuosen Sängers war also im Grunde einzig entgegengetreten worden, im Übrigen aber blieb es in Bezug auf den ganzen unnatürlichen Organismus der Oper durchaus beim Alten. Arie, Rezitativ und Tanzstück stehen, für sich gänzlich abgeschlossen, ebenso unvermittelt neben einander in der Gluck'schen Oper da, als es vor ihr, und bis heute fast immer noch der Fall ist.

In der Stellung des Dichters zum Komponisten war nicht das Mindeste geändert; eher war die Stellung des Komponisten gegen ihn noch diktatorischer geworden, da er, bei ausgesprochenem Bewußtsein von seiner — dem virtuosen Sänger gegenüber — höheren Aufgabe, mit vorbedachterem Eifer die Anordnungen im Gefüge der Oper traf. Dem Dichter fiel es

Erſt Gluck's Nachfolger waren aber darauf bedacht, aus dieſer ihrer Stellung für wirkliche Erweiterung der vorgefundenen Formen Vortheil zu ziehen. Dieſe Nachfolger, unter denen wir die Komponiſten italieniſcher und franzöſiſcher Herkunft zu begreifen haben, welche dicht am Ende des vorigen und im erſten Anfange dieſes Jahrhunderts für die Pariſer Operntheater ſchrieben, gaben ihren Geſangſtücken, bei immer vollendeterer Wärme und Wahrheit des unmittelbaren Ausdruckes, zugleich eine immer ausgedehntere formelle Grundlage. Die herkömmlichen Einſchnitte der Arie, im Weſentlichen zwar immer noch beibehalten, wurden mannigfaltiger motivirt, Übergänge und Verbindungsglieder ſelbſt in das Bereich des Ausdruckes gezogen; das Rezitativ ſchloß ſich unwillkürlicher und inniger an die Arie an, und trat als nothwendiger Ausdruck ſelbſt in die Arie hinein. Eine namentliche Erweiterung erhielt die Arie aber dadurch, daß an ihrem Vortrage — je nach dem dramatiſchen Bedürfniſſe — auch mehr als eine Perſon theilnahm, und ſo das weſentlich Monologiſche der früheren Oper ſich vortheilhaft verlor. Stücke wie Duette und Terzette waren zwar auch ſchon früher längſt bekannt; daß in einem Stücke Zwei oder Drei ſangen, hatte im Weſentlichen aber nicht das Mindeſte im Charakter der Arie geändert: dieſe blieb in der melodiſchen Anlage und in Behauptung des einmal angeſchlagenen thematiſchen Tones — der eben nicht auf individuellen Ausdruck, ſondern auf eine allgemeine, ſpezifiſch-muſikaliſche Stimmung ſich bezog — vollkommen ſich gleich, und nichts Wirkliches änderte ſich in ihr, gleichviel ob ſie als Monolog oder als Duett vorgetragen wurde, als höchſtens ganz Materielles, nämlich daß die muſikaliſchen Phraſen abwechſelnd von verſchiedenen Stimmen, oder gemeinſchaftlich, durch bloß harmoniſche Vermittelung als zwei- oder dreiſtimmig u. ſ. w., geſungen wurden. Dieß ſpezifiſch Muſikaliſche ebenſo weit zu deuten, daß es des lebhaft wechſelnden individuellen Ausdruckes fähig wurde, dieß war die Aufgabe und das Werk jener Komponiſten, wie es ſich in ihrer Behandlung des ſogenannten dramatiſch-muſikaliſchen Enſemble's darſtellt. Die weſentliche muſikaliſche Eſſenz dieſes Enſemble's blieben in Wahrheit immer nur Arie, Rezitativ und Tanzweiſe: nur mußte, wenn einmal in Arie und Rezitativ ein der Textunterlage entſprechender Geſangsausdruck als ſchickliches

Erforderniß erkannt worden war, folgerichtig die Wahrheit dieses Ausdruckes auch auf alles Das ausgedehnt werden, was in dieser Textunterlage sich von dramatischem Zusammenhang vorfand. Dem redlichen Bemühen, dieser nothwendigen Konsequenz zu entsprechen, entsprang die Erweiterung der älteren musikalischen Formen in der Oper, wie wir sie in den ersten Opern Cherubini's, Mehul's und Spontini's antreffen: wir können sagen, in diesen Werken ist das erfüllt, was Gluck wollte oder wollen konnte, ja, es ist in ihnen ein- für allemal das erreicht, was auf der ursprünglichen Grundlage der Oper sich Natürliches, d. h. im besten Sinne Folgerichtiges, entwickeln konnte.

Der jüngste jener drei Meister, Spontini, war auch so vollkommen überzeugt, das höchste Erreichbare im Genre der Oper wirklich erreicht zu haben; er hatte einen so festen Glauben an die Unmöglichkeit, seine Leistungen irgendwie überboten zu sehen, daß er in allen seinen späteren Kunstproduktionen, die er den Werken aus seiner großen Pariser Epoche folgen ließ, nie auch nur den mindesten Versuch machte, in Form und Be-

daß er dieſe Form mit glühenderem, gefühlvollerem und energiſcherem Inhalte erfüllt habe, als ich?“ —

Es dürfte ſchwer ſein, Spontini auf dieſe Fragen eine Antwort zu geben, die ihn verwirren müßte; jedenfalls noch ſchwerer, ihm zu beweiſen, daß *er* wahnſinnig ſei, wenn er *uns* für wahnſinnig hält. Aus Spontini ſpricht die ehrliche, überzeugte Stimme des abſoluten Muſikers, der da zu erkennen giebt: „Wenn der Muſiker *für ſich*, als Anordner der Oper, das Drama zu Stande bringen will, ſo kann er, ohne ſein gänzliches Unvermögen hierzu darzulegen, nicht einen Schritt weiter gehen, als *ich* gegangen bin.“ Hierin liegt aber unwillkürlich des Weiteren die Aufforderung ausgeſprochen: „Wollt Ihr *mehr*, ſo müßt Ihr Euch nicht an den Muſiker, ſondern — *an den Dichter* wenden.“ —

Wie verhielt ſich nun zu Spontini und deſſen Genoſſen dieſer Dichter? Bei allem Heranwachſen der muſikaliſchen Opernform, bei aller Entwickelung der in ihr enthaltenen Ausdrucksfähigkeit veränderte die Stellung des Dichters ſich doch nicht im Mindeſten. Er blieb immer der Bereiter von Unterlagen für die ganz ſelbſtändigen Experimente des Komponiſten. Fühlte dieſer, durch gewonnene Erfolge, ſein Vermögen zu freierer Bewegung innerhalb ſeiner Form wachſen, ſo gab er dadurch dem Dichter nur auf, ihn mit weniger Befangenheit und Ängſtlichkeit bei Zuführung des Stoffes zu bedienen; er rief ihm gleichſam zu: „Sieh', was ich vermag! Genire Dich nun nicht; vertraue meiner Fähigkeit, auch Deine gewagteſten dramatiſchen Kombinationen mit Haut und Haar in Muſik aufzulöſen!“ — So ward der Dichter vom Muſiker nur mit fortgeriſſen; er durfte ſich ſchämen, ſeinem Herrn hölzerne Steckenpferde vorzuführen, wo dieſer im Stande war, ein wirkliches Roß zu beſteigen, da er wußte, daß der Reiter die Zügel tüchtig zu handhaben verſtand, — dieſe muſikaliſchen Zügel, die das Roß in der wohlgeebneten Opernreitbahn ſchulgerecht hin- und herlenken ſollten, und ohne die weder Muſik noch Dichter es zu beſteigen ſich getrauten, aus Furcht, es ſetze hoch über die Einhegung hinweg und lieſe in ſeine wilde, herrliche Naturheimath fort.

So gelangte der Dichter neben dem Komponiſten aller-

dings zu ſteigender Bedeutung, aber doch nur genau in dem Grade, als der Muſiker vor ihm her aufwärts ſtieg und er dieſem nur folgte; die ſtreng muſikaliſchen Möglichkeiten allein, die der Komponiſt ihm wies, hatte der Dichter einzig als maaßgebend für alle Anordnung und Geſtaltung, ja ſelbſt Stoffauswahl im Auge; er blieb ſomit, bei allem Ruhm, den auch er zu ärnten begann, immer gerade nur der geſchickte Mann, der es vermochte, den „dramatiſchen“ Komponiſten ſo entſprechend und nützlich zu bedienen. Sobald der Komponiſt ſelbſt keine andere Anſicht von der Stellung des Dichters zu ihm gewann, als er ſie der Natur der Oper nach vorfand, konnte er ſich ſelbſt auch nur für den eigentlichen verantwortlichen Faktor der Oper anſehen, und ſo mit Recht und Fug auf dem Standpunkte Spontini's, als dem zweckmäßigſten, ſtehen bleiben, da er ſich die Genugthuung geben durfte, auf ihm alles Das zu leiſten, was irgend dem Muſiker möglich war, wenn er der Oper, als muſikaliſchem Drama, einen Anſpruch als gültige Kunſtform gewahrt wiſſen wollte.

Daß im Drama ſelbſt aber Möglichkeiten lagen, die in

lich undramatischen, Ausbreitung erhalten. Seine Helden kurz, bestimmt und voll gedrängten Inhaltes sprechen zu lassen, hätte dem Dichter nur den Vorwurf der Unpraktikabilität seines Gedichtes für den Komponisten zuziehen müssen. Fühlte der Dichter sich also nothgedrungen, seinen Helden, diese banalen, nichtssagenden Phrasen in den Mund zu legen, so konnte er auch mit dem besten Willen von der Welt es nicht ermöglichen, den so redenden Personen wirklichen Charakter, und dem Zusammenhange ihrer Handlungen das Siegel voller dramatischer Wahrheit aufzudrücken. Sein Drama war immer mehr nur ein Vorgeben des Drama's; alle Konsequenzen der wirklichen Absicht des Drama's zu ziehen, durfte ihm gar nicht beikommen. Er übersetzte daher, streng genommen, eigentlich auch nur das Drama in die Opernsprache, so daß er meistens sogar nur längst bekannte, und auf der Bühne des gesprochenen Schauspieles bis zum Überdruß bereits dargestellte Dramen für die Oper bearbeitete, wie dieß in Paris namentlich mit den Tragödien des Théâtre français der Fall war. Die Absicht des Drama's, die hiernach innerlich hohl und nichtig war, ging offenkundig somit immer nur in die Intentionen des Komponisten über; von diesem erwartete man Das, was der Dichter von vornherein aufgab. Ihm — dem Komponisten — mußte daher auch allein nur zufallen, dieser inneren Hohlheit und Nichtigkeit des ganzen Werkes, sobald er sie wahrnahm, abzuhelfen; er mußte sich also die unnatürliche Aufgabe zugetheilt sehen, von seinem Standpunkte aus, vom Standpunkte Desjenigen, der die vollkommen dargelegte dramatische Absicht nur vermöge des ihm zu Gebote stehenden Ausdruckes zu verwirklichen helfen soll, diese Absicht selbst zu fassen und in das Leben zu rufen. Genau genommen hatte der Musiker demnach bedacht zu sein, das Drama wirklich zu dichten, seine Musik nicht nur zum Ausdrucke, sondern zum Inhalte selbst zu machen, und dieser Inhalt sollte, der Natur der Sache gemäß, kein anderer als das Drama selbst sein.

Von hier an beginnt auf das Erkennbarste die wunderliche Verwirrung der Begriffe vom Wesen der Musik durch das Prädikat „dramatisch". Die Musik, die, als eine Kunst des Ausdruckes, bei höchster Fülle in diesem Ausdrucke nur wahr sein kann, hat hierin naturgemäß sich immer nur auf das zu beziehen, was sie ausdrücken soll: in der Oper ist dieß ganz ent-

ſchieden die Empfindung des Redenden und Darſtellenden, und eine Muſik, die dieß mit überzeugendſter Wirkung thut, iſt gerade Das, was ſie irgend ſein kann. Eine Muſik, die aber mehr ſein, ſich nicht auf einen auszudrückenden Gegenſtand beziehen, ſondern ihn ſelbſt erfullen, d. h. dieſer Gegenſtand zugleich ſein will, iſt im Grunde gar keine Muſik mehr, ſondern ein von Muſik und Dichtkunſt phantaſtiſch abſtrahirtes Unding, das ſich in Wahrheit nur als Karrikatur verwirklichen kann. Bei allen verkehrten Beſtrebungen iſt die Muſik, die irgend wirkungsvolle Muſik, wirklich auch nichts Anderes geblieben, als Ausdruck: jenen Beſtrebungen, ſie zum Inhalte — und zwar zum Inhalte des Drama's — ſelbſt zu machen, entſprang aber Das, was wir als den folgerichtigen Verfall der Oper, und ſomit als die offenkundige Darlegung der gänzlichen Unnatur dieſes Kunſtgenres zu erkennen haben.

War die Grundlage und der eigentliche Inhalt der Spontini'ſchen Oper hohl und nichtig, und die auf ihnen ſich kund gebende muſikaliſche Form bornirt und pedantiſch, ſo war ſie in dieſer Beſchränktheit doch ein aufrichtiges, in ſich klares Be-

Mittheilung wirklichen Gefühles und wahrer Leidenschaft auf ihre Zuhörer zu wirken. Es hing diese Erscheinung ganz von der individuellen Aufgelegtheit der musikalischen Faktoren der Oper ab, und in ihr zeigte sich das wahre Wesen der Musik insoweit siegreich über allen Formalismus, als diese Kunst, ihrer Natur nach, sich als unmittelbare Sprache des Herzens kundgiebt.

Wenn wir in der Entwickelung der Oper diejenige Richtung, in welcher durch Gluck und seine Nachfolger diese edelste Eigenschaft der Musik grundsätzlich zur Anordnerin des Drama's erhoben wurde, als die reflektirte bezeichnen wollen, so haben wir dagegen jene andere Richtung, in welcher — namentlich auf italienischen Operntheatern — diese Eigenschaft bei glücklich begabten Musikern sich bewußtlos und ganz von selbst geltend machte, die naive zu nennen. Von jener ist es charakteristisch, daß sie in Paris, als übersiedeltes Produkt, vor einem Publikum sich ausbildete, das, an sich durchaus unmusikalisch, mehr der wohlgeordneten, blendenden Redeweise, als einem gefühlvollen Inhalte der Rede selbst mit Anerkennung sich zuwendet; wogegen diese, die naive Richtung, den Söhnen des Heimathlandes der modernen Musik, Italiens, vorzüglich zu eigen blieb.

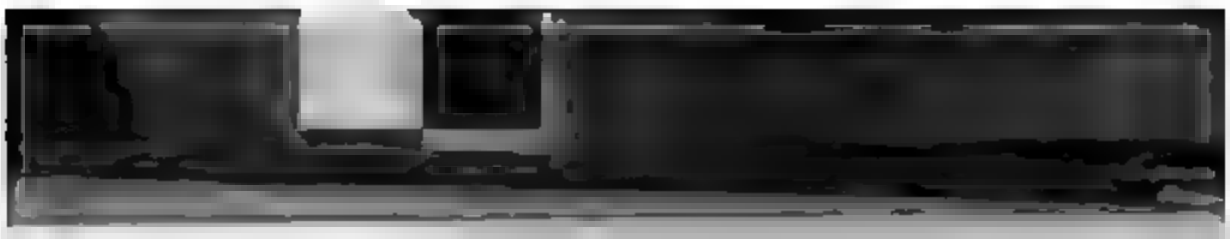
War es auch ein Deutscher, der diese Richtung in ihrem höchsten Glanze zeigte, so ward sein hoher Beruf ihm doch gerade nur dadurch zugetheilt, daß seine künstlerische Natur von der ungetrübten, fleckenlosen Klarheit eines hellen Wasserspiegels war, zu welchem die eigenthümliche schönste Blüthe italienischer Musik sich neigte, um sich — wie im Spiegelbilde — selbst zu erschauen, zu erkennen und zu lieben. Dieser Spiegel war aber nur die Oberfläche eines tiefen, unendlichen Meeres des Sehnens und Verlangens, das aus der unermeßlichen Fülle seines Wesens sich zu seiner Oberfläche, als zu der Äußerung seines Inhaltes, ausdehnte, um aus dem liebevollen Gruße der schönen Erscheinung, die wie im Durste nach Erkenntniß ihres eigenen Wesens zu ihm hinab sich neigte, Gestalt, Form und Schönheit zu gewinnen.

Wer in Mozart den experimentirenden Musiker erkennen will, der von einem Versuche zum anderen sich wendet, um z. B. das Problem der Oper zu lösen, der kann diesem Irrthume, um ihn aufzuwiegen, nur den anderen an die Seite stellen, daß

er z. B. Mendelssohn, wenn dieser, gegen seine eigenen Kräfte mißtrauisch, scheu und zögernd aus weitester Ferne nur nach und nach sich annähernd der Oper zuwandte, Naivetät zuspricht*). Der rasche wirklich begeisterte Künstler stürzt sich mit enthusiastischer Sorglosigkeit in sein Kunstwerk, und erst wenn dieß wenig, wenn es in seiner Wirklichkeit sich ihm darstellt, gewinnt er, auf seinen Erfahrungen, die ächte Kraft der Reflexion, die ihn allgemeinhin vor Täuschungen bewahrt, im besonderen Falle, also da, wo er durch Begeisterung sich wieder zum Kunstwerke gedrängt fühlt, ihre Macht über ihn dennoch aber vollständig wieder verliert. Von Mozart ist mit Bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist Nichts charakteristischer, als die unbesorgte Wohllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte: denn es fiel es so wenig ein, über den der Oper zu Grunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, daß er vielmehr mit größter Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes sich machte, sogar unbekümmert darum, ob dieser Text für ihn, als reinen Musiker, dankbar sei oder nicht. Nehmen wir alle seine hier und da aufbewahrten ästhetischen

seinen Opern. Die große, edle und sinnige Einfalt seines rein musikalischen Instinktes, d. h. des unwillkürlichen Innehabens des Wesens seiner Kunst, machte es ihm sogar unmöglich, da als Komponist entzückende und berauschende Wirkungen hervorzubringen, wo die Dichtung matt und unbedeutend war. Wie wenig verstand dieser reichstbegabte aller Musiker das Kunststück unserer modernen Musikmacher, auf eine schale und unwürdige Grundlage goldflimmernde Musikthürme aufzuführen, und den Hingerissenen, Begeisterten zu spielen, wo alles Dichtwerk hohl und leer ist, um so recht zu zeigen, daß der Musiker der wahre Hauptkerl sei und Alles machen könne, selbst aus Nichts Etwas erschaffen — ganz wie der liebe Gott! O wie ist mir Mozart innig lieb und hochverehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum „Titus" eine Musik wie die des „Don Juan", zu „Cosi fan tutte" eine wie die des „Figaro" zu erfinden: wie schmählich hätte dieß die Musik entehren müssen! — Mozart machte immerfort Musik, aber eine schöne Musik konnte er nie schreiben, als wenn er begeistert war. Mußte diese Begeisterung von innen, aus eigenem Vermögen kommen, so schlug sie bei ihm doch nur dann hell und leuchtend hervor, wenn sie von außen entzündet wurde, wenn dem Genius göttlichster Liebe in ihm der liebenswerthe Gegenstand sich zeigte, den er, brünstig selbstvergessen, umarmen konnte. Und so wäre es gerade der absoluteste aller Musiker, Mozart, gewesen, der längst schon das Opernproblem uns klar gelöst, nämlich das wahrste, schönste und vollkommenste — Drama dichten geholfen hätte, wenn eben der Dichter ihm begegnet wäre, dem er als Musiker gerade nur zu helfen gehabt haben würde. Der Dichter begegnete ihm aber nicht: bald reichte ihm nur ein pedantisch langweiliger, oder ein frivol aufgeweckter Operntextmacher seine Arien, Ducetten und Ensemblestücke zur Komposition dar, die er dann, je nach der Wärme, die sie ihm erwecken konnten, so in Musik setzte, daß sie immer den entsprechendsten Ausdruck erhielten, dessen sie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren.

So hatte Mozart nur das unerschöpfliche Vermögen der Musik dargethan, jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen, und bei seinem ganz unreflektirten Verfahren hatte der herrliche Musiker auch in der Wahrheit des dramatischen Ausdruckes, in der un-



endlichen Mannigfaltigkeit ſeiner Motivirung, dieſes Vermögen der Muſik in bei weitem reicherem Maaße aufgedeckt, als Gluck und alle ſeine Nachfolger. Etwas Grundſätzliches war aber in ſeinem Wirken und Schaffen ſo wenig ausgeſprochen, daß die mächtigen Schwingen ſeines Genius das formelle Gerüſt der Oper eigentlich ganz unberührt gelaſſen hatten: er hatte in die Formen der Oper nur den Feuerſtrom ſeiner Muſik ergoſſen; ſie ſelbſt waren aber zu unmächtig, dieſen Strom in ſich feſtzuhalten, ſondern er floß aus ihnen dahin, wo er in immer freierer und unbeengenderer Einhegung ſeinem natürlichen Verlangen nach ſich ausdehnen konnte, bis wir ihn in den Symphonieen Beethoven's zum mächtigen Meere angeſchwollen wiederfinden. Während in der reinen Inſtrumentalmuſik die eigenſte Fähigkeit der Muſik ſich zum ungemeſſenſten Vermögen entwickelte, blieben jene Opernformen, gleich ausgebranntem Mauerwerk, nackt und froſtig in ihrer alten Geſtalt ſtehen, harrend des neuen Gaſtes, der ſeine flüchtige Heimath in ihnen aufſchlagen ſollte. Nur für die Geſchichte der Muſik allgemeinhin iſt Mozart von ſo überraſchend wichtiger Bedeutung, keineswegs aber für die Geſchichte

men noch kundzuthun; es war der Welt noch deutlich und unumwunden zu ſagen, welchem Verlangen und welchen Anforderungen an die Kunſt eigentlich die Oper Urſprung und Daſein verdanke; daß dieſes Verlangen keineswegs nach dem wirklichen Drama, ſondern nach einem — durch den Apparat der Bühne nur gewürzten — keineswegs ergreifenden und innerlich belebenden, ſondern nur berauſchenden und oberflächlich ergetzenden Genuſſe ausging. In Italien, wo aus dieſem — noch unbewußten — Verlangen die Oper entſtanden war, ſollte endlich mit vollem Bewußtſein ihm auch entſprochen werden.

Wir müſſeu hier näher auf das Weſen der Arie zurückkommen.

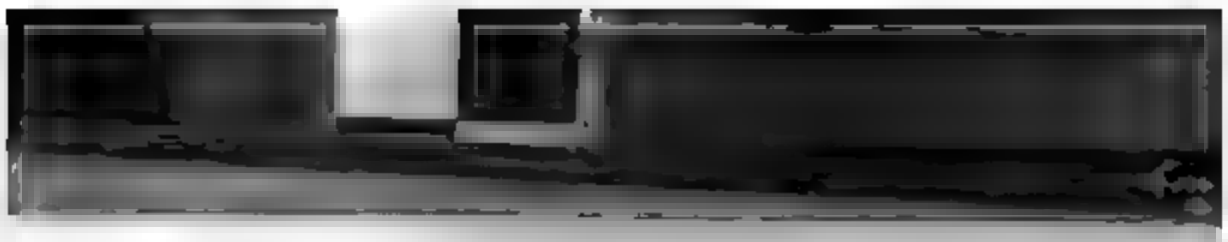
So lange Arien komponirt werden, wird der Grundcharakter dieſer Kunſtform ſich immer als ein abſolut muſikaliſcher herauszuſtellen haben. Das Volkslied ging aus einer unmittelbaren, eng unter ſich verwachſenen, gleichzeitigen Gemeinwirkſamkeit der Dichtkunſt und der Tonkunſt hervor, einer Kunſt, die wir im Gegenſatze zu der von uns einzig faſt nur noch begriffenen, abſichtlich geſtaltenden Kulturkunſt, kaum Kunſt nennen möchten, ſondern vielleicht durch: unwillkürliche Darlegung des Volksgeiſtes durch künſtleriſches Vermögen, bezeichnen dürften. Hier iſt Wort- und Tondichtung Eins. Dem Volke fällt es nie ein, ſeine Lieder ohne Text zu ſingen; ohne den Wortvers gäbe es für das Volk keine Tonweiſe. Variirt im Laufe der Zeit und bei verſchiedenen Abſtufungen des Volksſtammes die Tonweiſe, ſo variirt ebenſo auch der Wortvers; irgendwelche Trennung iſt ihm unfaßlich, beide ſind ihm ein zueinandergehöriges Ganzes, wie Mann und Weib. Der Luxusmenſch hörte dieſem Volksliede nur aus der Ferne zu; aus dem vornehmen Palaſte lauſchte er den vorüberziehenden Schnittern, und was von der Weiſe herauf in ſeine prunkenden Gemächer drang, war nur die Tonweiſe, während die Dichtweiſe für ihn da unten verhallte. War dieſe Tonweiſe der entzückende Duft der Blume, der Wortvers aber der Leib dieſer Blume ſelbſt mit all' ſeinen zarten Zeugungsorganen, ſo zog der Luxusmenſch, der einſeitig nur mit ſeinen Geruchsnerven, nicht aber gemeinſinnig mit dem Auge zugleich genießen wollte, dieſen Duft von der Blume ab, und deſtillirte künſtlich den Parfüm, den er auf Fläſchchen zog, um nach Belieben ihn willkürlich bei ſich führen zu können, ſich und ſein

prachtvolles Geräth mit ihm zu nehen, wie er Luſt hatte. Um ſich auch an dem Anblicke der Blume ſelbſt zu erfreuen, hätte er nothwendig näher hinzugehen, aus ſeinem Palaſte auf die Waldwieſe herabſteigen, durch Äſte, Zweige und Blatter ſich durchdrängen müſſen, wozu der Vornehme und Behagliche kein Verlangen hatte. Mit dieſem wohlriechenden Subſtrate beſprengte er nun auch die öde Langeweile ſeines Lebens, die Hohlheit und Nichtigkeit ſeiner Herzensempfindung, und das kunſtleriſche Gewächs, das dieſer unnatürlichen Befruchtung entſproß, war nichts Anderes, als die Opernarie. Sie blieb, mochte ſie in noch ſo verſchiedenartige willkurliche Verbindungen gezwungen werden, doch ewig unfruchtbar, und immer nur ſie ſelbſt, Das, was ſie war und nicht anders ſein konnte: ein bloß muſikaliſches Subſtrat. Der ganze luſtige Korper der Arie verflog in die Melodie; und dieſe ward geſungen, endlich gezeigt und gepfiffen, ohne nur irgend noch ſich anmerken zu laſſen, daß ihr ein Wortvers oder gar Wortſinn unterzuliegen habe. Je mehr dieſer Duft aber, um ihm irgendwelchen Stoff zum korperlichen Anhaften zu bieten, zu Experimenten aller Art ſich hergeben

Natur ſich ihm darbot, und faſt war es nur glücklicher Zufall, wenn wiederholt dieſe Erſcheinung ihm entgegen kam. Wo Mozart von dieſem befruchtenden Gotte verlaſſen war, da vermochte auch das Künſtliche jenes Duftes ſich nur mühſam, und doch nur ohne wahres, nothwendiges Leben, wiederum künſtlich zu erhalten; die noch ſo aufwandvoll gepflegte Melodie erkrankte am lebloſen, kalten Formalismus, dem einzigen Erbtheile, das der früh Verſcheidende ſeinen Erben hinterlaſſen konnte, da er im Tode eben ſein — Leben mit ſich nahm.

Was Roſſini in der erſten Blüthe ſeiner üppigen Jugend um ſich gewahrte, war nur die Ernte des Todes. Blickte er auf die ernſte franzöſiſche, ſogenannte dramatiſche Oper, ſo erkannte er mit dem Scharfblicke jugendlicher Lebensluſt eine prunkende Leiche, die ſelbſt der in prachtvoller Einſamkeit dahinſchreitende Spontini nicht mehr zu beleben vermochte, da er — wie zur feierlichen Selbſtverherrlichung — ſich bereits ſelbſt lebendig einbalſamirte. Von keckem Inſtinkte für das Leben getrieben, riß Roſſini auch dieſer Leiche die pomphafte Larve vom Geſicht, wie um den Grund ihres einſtigen Lebens zu erſpähen; durch alle Pracht der ſtolz verhüllenden Gewänder hindurch entdeckte er da dieſes — den wahren Lebensgrund auch dieſer gewaltig ſich Gebahrenden —: die Melodie. — Blickte er auf die heimiſche italieniſche Oper und das Werk der Erben Mozart's, nichts Anderes gewahrte er, als wiederum den Tod, — den Tod in inhaltloſen Formen, als deren Leben ihm die Melodie aufging, — die Melodie ſchlechtweg, ohne alle das Vorgeben von Charakter, das ihn durchaus heuchleriſch dünken mußte, wenn er auf Das ſah, was ihm Unfertiges, Gewaltſames und Halbes entſprungen war.

Leben wollte aber Roſſini, und um dieß zu können, begriff er ſehr wohl, daß er mit Denen leben müſſe, die Ohren hatten, um ihn zu hören. Als das einzige Lebendige in der Oper war ihm die abſolute Melodie aufgegangen: ſo brauchte er bloß darauf zu achten, welche Art von Melodie er anſchlagen müßte, um gehört zu werden. Über den pedantiſchen Partiturenkram ſah er hinweg, horchte dahin, wo die Leute ohne Noten ſangen, und was er da hörte, war Das, was am unwillkürlichſten aus dem ganzen Opernapparate im Gehöre haften geblieben war, die nackte, ohrgefällige, abſolut melodiſche Melodie, d. h.



die Melodie, die eben nur Melodie war und nichts Anderes, die in die Ohren gleitet - man weiß nicht warum, die man nachſingt — man weiß nicht warum, die man heute mit der von geſtern vertauſcht und morgen wieder vergißt — man weiß auch nicht warum, die ſchwermüthig klingt, wenn wir luſtig ſind, die luſtig klingt, wenn wir verſtimmt ſind, und die wir uns doch vorträllern — wir wiſſen eben nicht warum.

Dieſe Melodie ſchlug denn Roſſini an, und — ſiehe da! — das Geheimniß der Oper ward offenbar. Was Reflexion und äſthetiſche Spekulation aufgebaut hatten, riſſen Roſſini's Opernmelodieen zuſammen, daß es wie weſenloſes Hirngeſpinnſt verwehte. Nicht anders erging es der „dramatiſchen" Oper, wie der Wiſſenſchaft mit den Problemen, deren Grund in Wahrheit eine irrige Anſchauung war, und die bei tiefſtem Forſchen immer nur irriger und unlosbarer werden müſſen, bis endlich das Alexandersſchwert ſein Werk verrichtet, und den Lederknoten mitten durchhaut, daß die tauſend Riemenenden nach allen Seiten hin auseinanderfallen. Dieß Alexandersſchwert iſt eben die nackte That, und eine ſolche That vollbrachte Roſſini, als er alles Opern-

ger? — Den Instrumentisten, die zuvor abgerichtet waren, pathetische Gesangsphrasen so intelligent wie möglich in übereinstimmendem Gesammtspiele zu begleiten, sagte er: „Macht's Euch leicht, vergeßt vor Allem nur nicht, da, wo ich Jedem von Euch Gelegenheit dazu gebe, für Eure Privatgeschicklichkeit Euch gehörig beklatschen zu lassen". Wer dankte ihm eifriger, als die Instrumentisten? — Dem Operntextdichter, der zuvor unter den eigensinnig befangenen Anordnungen des dramatischen Komponisten Blut geschwitzt hatte, sagte er: „Freund, mach', was Du Lust hast, denn Dich brauche ich gar nicht mehr". Wer war ihm verbundener für solche Enthebung von undankbarer, saurer Mühe, als der Operndichter?

Wer aber vergötterte für alle diese Wohlthaten Rossini mehr, als die ganze civilisirte Welt, so weit sie die Operntheater fassen konnten? Und wer hatte mehr Grund dazu, als sie? Wer war, bei so vielem Vermögen, so grundgefällig gegen sie, als Rossini? — Erfuhr er, daß das Publikum dieser einen Stadt besonders gern Läufe der Sängerinnen hörte, das der anderen dagegen lieber schmachtenden Gesang, so gab er für die erste Stadt seinen Sängerinnen nur Läufe, für die zweite nur schmachtenden Gesang. Wußte er, daß man hier gern die Trommel im Orchester hörte, so ließ er sogleich die Ouvertüre zu einer ländlichen Oper mit Trommelwirbel beginnen; wurde ihm gesagt, daß man dort leidenschaftlich das Crescendo in Ensemblesätzen liebte, so setzte er seine Oper in der Form eines beständig wiederkehrenden Crescendo's. — Nur einmal hatte er Grund, seine Gefälligkeit zu bereuen. Für Neapel rieth man ihm, sorgfältiger in seinem Satze zu verfahren: seine solider gearbeitete Oper sprach nicht an, und Rossini nahm sich vor, nie in seinem Leben wieder auf Sorgfalt bedacht zu sein, selbst wenn man ihm dieß anriethe. —

Übersah Rossini den ungeheuren Erfolg seiner Behandlung der Oper, so ist es ihm nicht im Mindesten als Eitelkeit und anmaaßender Hochmuth zu deuten, wenn er lachend den Leuten in das Gesicht rief, er habe das wahre Geheimniß der Oper gefunden, nach welchem alle seine Vorgänger nur irgend umhergetappt. Wenn er behauptete, es würde ihm ein Leichtes sein, die Opern auch seiner größten Vorgänger, und gelte es selbst Mozart's „Don Juan", vergessen zu machen, und zwar einfach dadurch,

daß er dasselbe Süjet auf *seine* Weise wieder komponire, so sprach sich hierin keinesweges Arroganz, sondern der ganz sichere Instinkt davon aus, *was* das Publikum eigentlich von der Oper verlange. In der That würden unsere Musikreligiosen der Erscheinung eines Rossini'schen „Don Juan" nur zu ihrer vollsten Schmach zuzusehen gehabt haben; denn mit Sicherheit ließe sich annehmen, daß Mozart's „Don Juan" vor dem eigentlichen, entscheidenden Theaterpublikum — wenn nicht auf immer, so doch für eine längere Zeit — dem Rossinischen hatte weichen müssen. Denn dieß ist der eigentliche Ausschlag, den Rossini in der Opernfrage gab: er appellirte mit Haut und Haar der Oper *an das Publikum*, er machte dieses Publikum mit seinen Wünschen und Neigungen zum eigentlichen Faktor der Oper.

Hatte das Opernpublikum irgendwie den Charakter und die Bedeutung des *Volkes*, nach dem richtigen Sinne dieses Wortes, an sich gehabt, so müßte uns Rossini als der allergründlichste *Revolutionär* im Gebiete der Kunst erscheinen. Einem Theile unserer Gesellschaft gegenüber, der aber nur als ein unnatürlicher Auswuchs des Volkes und in seiner sozialen Über-

lutionäre reagirte, welche innerhalb dieses Staatswesens, und ohne gänzliche Aufhebung seines unnatürlichen Inhaltes, in denselben Formen, die diesen Inhalt aussprachen, das Menschliche und Vernünftige herstellen wollten. Wie Metternich den Staat mit vollem Rechte nicht anders, als unter der absoluten Monarchie begreifen konnte, so begriff Rossini mit nicht minderer Konsequenz die Oper nur unter der absoluten Melodie. Beide sagten: „Wollt Ihr Staat und Oper, hier habt Ihr Staat und Oper, — andere giebt es nicht!“

Mit Rossini ist die eigentliche Geschichte der Oper zu Ende. Sie war zu Ende, als der unbewußte Keim ihres Wesens sich zu nacktester, bewußter Fülle entwickelt hatte, der Musiker als der absolute Faktor dieses Kunstwerkes mit unumschränkter Machtvollkommenheit, und der Geschmack des Theaterpublikums als die einzige Richtschnur für sein Verhalten anerkannt war. Sie war zu Ende, als jedes Vorgeben des Drama's bis zur Grundsätzlichkeit thatsächlich beseitigt, den singenden Darstellern die Ausübung ohrgefälligster Gesangsvirtuosität als ihre einzige Aufgabe, und ihre hierauf begründeten Ansprüche an den Komponisten als ihr unveräußerlichstes Recht zuerkannt waren. Sie war zu Ende, als die große musikalische Öffentlichkeit unter der vollständig charakterlosen Melodie einzig den Inhalt der Musik, in dem losen Zusammenhange der Operntonstücke einzig das Gefüge der musikalischen Form, unter der narkotisch berauschenden Wirkung eines Opernabends einzig das Wesen der Musik ihrem Eindrucke nach allein noch begriff. Sie war zu Ende — an jenem Tage, als der von Europa vergötterte, im üppigsten Schooße des Luxus dahinlächelnde Rossini es für geziemend hielt, dem weltscheuen, bei sich versteckten, mürrischen, für halbverrückt gehaltenen Beethoven einen — Ehrenbesuch abzustatten, den dieser — — nicht erwiderte. Was mochte wohl das lüstern schweifende Auge des wollüstigen Sohnes Italia's gewahren, als es in den unheimlichen Glanz des schmerzlich gebrochenen, sehnsuchtsiechen — und doch todesmuthigen Blickes seines unbegreiflichen Gegners unwillkürlich sich versenkte? Schüttelte sich ihm das furchtbar wilde Kopfhaar des Medusenhauptes, das Niemand erschaute, ohne zu sterben? — So viel ist gewiß, mit Rossini starb die Oper. —

Von der großen Stadt Paris aus, in der die gebildetsten Kunstkenner und Kritiker noch heute nicht begreifen können, welch' ein Unterschied zwischen zwei berühmten Komponisten, wie Beethoven und Rossini, stattfinden solle, als etwa der, daß dieser sein himmlisches Genie auf die Kompositionen von Opern, jener dagegen auf Symphonieen verwandt habe, — von diesem splendiden Sitze moderner Musikweisheit aus sollte dennoch der Oper noch eine verwunderliche Lebensverlangerung bereitet werden. Der Hang am Dasein ist urkraftig in Allem, was da ist. Die Oper war einmal da, wie das Byzantinische Kaiserthum, und ganz wie dieses bestand, wird sie bestehen, so lange irgend die unnatürlichen Bedingungen vorhanden bleiben, die sie — innerlich todt — immer noch am Leben erhalten, bis endlich die ungezogenen Türken kommen, die einst schon dem Byzantinischen Reiche einmal ein Ende machten und so grob waren, in der prunkend heiligen Sophienkirche ihre wilden Rosse zur Krippe zu führen.

Als Spontini mit sich die Oper für todt ansah, irrte er sich, weil er die „dramatische Richtung" der Oper für ihr Wesen hielt, an [illegible]

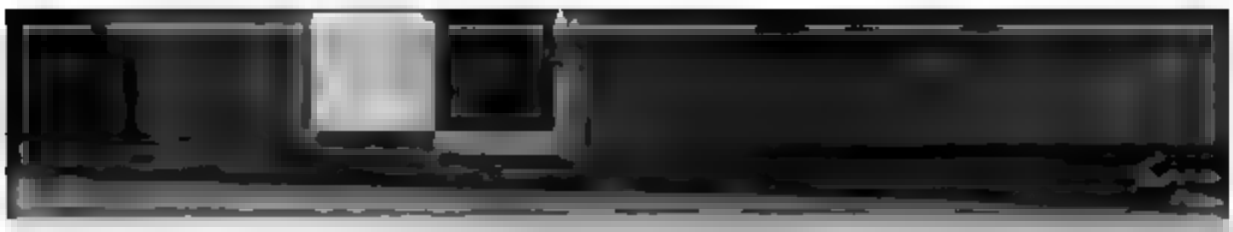
dem Pariser Operndirektor, der ihn bei augenblicklich eingetretener Windstille einlud, den Parisern wieder Etwas vorzublasen, antwortete, er würde nicht eher zurückkommen, als bis dort „die Juden mit ihrem Sabbath fertig wären!“ — Er mußte erkennen, daß, so lange Gottes Weisheit die Welt regiert, Alles seine Strafe findet, selbst die Aufrichtigkeit, mit der er den Leuten gesagt hatte, was an der Oper wäre, — und ward, um wohlverdiente Buße zu tragen, Fischhändler und Kirchenkomponist. —

Nur auf weiterem Umwege können wir jedoch zur verständlichen Darstellung des Wesens der modernsten Oper gelangen.

III.

Die Geschichte der Oper ist seit Rossini im Grunde nichts Anderes mehr, als die Geschichte der Opernmelodie, ihrer Deutung vom künstlerisch spekulativen, und ihres Vortrages vom wirkungssüchtigen Standpunkte der Darstellung aus.

Rossini's von ungeheurem Erfolge gekröntes Verfahren hatte unwillkürlich die Komponisten vom Aufsuchen des dramatischen Inhaltes der Arie, und von dem Versuche, ihr eine konsequente dramatische Bedeutung einzubilden, abgezogen. Das Wesen der Melodie selbst, in welche sich das ganze Gerüst der Arie aufgelöst hatte, war es, was jetzt den Instinkt wie die Spekulation des Komponisten gefangen nahm. Man mußte empfinden, daß selbst an der Arie Gluck's und seiner Nachfolger das Publikum nur in dem Grade sich erbaut hatte, als die durch die Textunterlage bezeichnete allgemeine Empfindung im rein melodischen Theile dieser Arie einen Ausdruck erhalten hatte, der wiederum in seiner Allgemeinheit sich nur als absolut ohrgefällige Tonweise kundgab. Wird uns dieß an Gluck schon vollkommen deutlich, so wird an dem letzten seiner Nachfolger, Spontini, es uns zum Handgreifen ersichtlich. Sie Alle, diese ernsten musikalischen Dramatiker, hatten sich mehr oder minder selbst belogen, wenn sie die Wirkung ihrer Musik weniger der rein melodischen Essenz ihrer Arien, als der Verwirklichung der, von ihnen denselben untergelegten, dramatischen Absicht zuschrieben. Das Operntheater war zu ihrer Zeit, und namentlich in Paris, der Sammelplatz ästhetischer Schöngeister und einer vornehmen



Welt, die ſich darauf ſteifte, ebenfalls äſthetiſch und ſchongeiſtig zu ſein. Die ernſte äſthetiſche Intention der Meiſter ward von dieſem Publikum mit Reſpekt aufgenommen; die ganze Glorie des künſtleriſchen Geſetzgebers ſtrahlte um den Muſiker, der es unternahm, in Tönen das Drama zu ſchreiben, und ſein Publikum bildete ſich wohl ein, von der dramatiſchen „Deklamation“ ergriffen zu ſein, während es in Wahrheit doch nur von dem Reize der Arienmelodie hingeriſſen war. Als das Publikum, durch Roſſini emanzipirt, ſich dieß endlich offen und unumwunden eingeſtehen durfte, beſtätigte es ſomit eine ganz unläugbare Wahrheit und rechtfertigte dadurch die ganz folgerichtige und natürliche Erſcheinung, daß da, wo nicht nur der äußerlichen Annahme, ſondern auch der ganzen künſtleriſchen Anlage des Kunſtwerkes gemäß, die Muſik die Hauptſache, Zweck und Ziel war, die nur helfende Dichtkunſt und alle durch ſie angedeutete dramatiſche Abſicht wirkungslos und nichtig bleiben muſſe, dagegen die Muſik alle Wirkung durch ihr eigenſtes Vermögen ganz allein hervorzubringen habe. Alle Abſicht, ſich ſelbſt dramatiſch und charakteriſtiſch geben zu wollen, konnte die Muſik nur in ihrem

der Melodie zuerst und mit außerordentlichem Erfolge in das Leben gerufen. Karl Maria von Weber gelangte zu seiner künstlerischen Reife in einer Epoche geschichtlicher Entwickelung, wo der erwachte Freiheitstrieb sich weniger noch in den Menschen, als solchen, sondern in den Völkern, als nationalen Massen, kundgab. Das Unabhängigkeitsgefühl, das in der Politik sich noch nicht auf das Reinmenschliche bezog, als reinmenschliches Unabhängigkeitsgefühl sich daher auch noch nicht als absolut und unbedingt erfaßte, suchte, wie sich selbst unerklärlich, und mehr zufällig als nothwendig erweckt, noch nach Berechtigungsgründen, und glaubte diese in der nationalen Wurzel der Völker finden zu dürfen. Die hieraus entstehende Bewegung glich in Wahrheit weit mehr einer Restauration, als einer Revolution; sie gab sich in ihrer äußersten Verirrung als Sucht der Wiederherstellung des Alten und Verlorenen kund, und erst in der neuesten Zeit haben wir erfahren dürfen, wie dieser Irrthum nur zu neuen Fesseln für unsere Entwickelung zur wirklich menschlichen Freiheit führen konnte: dadurch, daß wir dieß erkennen mußten, sind wir nun aber auch mit Bewußtsein auf die rechte Bahn getrieben worden, und zwar mit schmerzlicher, aber heilsamer Gewalt.

Ich habe nicht im Sinne, hier die Darlegung des Wesens der Oper als im Einklange mit unserer politischen Entwickelung stehend zu geben; der willkürlichen Wirkung der Phantasie ist hier ein zu beliebiger Spielraum geboten, als daß bei solchem Beginnen nicht die absurdesten Abenteuerlichkeiten ausgeheckt werden könnten, — wie es denn auch in unerbaulichster Fülle im Bezug auf diesen Gegenstand bereits geschehen ist. Es liegt mir vielmehr daran, das Unnatürliche und Widerspruchsvolle dieses Kunstgenre's, sowie seine offenkundige Unfähigkeit, die in ihm vorgegebene Absicht wirklich zu erreichen, einzig aus seinem Wesen selbst zur Erklärung zu bringen, Die nationale Richtung aber, die in der Behandlung der Melodie eingeschlagen wurde, hat in ihrer Bedeutung und Verirrung, endlich in ihrer immer klarer werdenden und ihren Irrthum kundgebenden Zersplitterung und Unfruchtbarkeit, zu viel Übereinstimmendes mit den Irrthümern unserer politischen Entwickelung in den letzten vierzig Jahren, als daß die Beziehung hierauf übergangen werden könnte.

In der Kunst, wie in der Politik, hat diese Richtung das

Bezeichnende, daß der ihr zu Grunde liegende Irrthum in ſeiner erſten Unwillkürlichkeit ſich mit verführeriſcher Schönheit, in ſeiner eigenſuchtig bornirten endlichen Halsſtarrigkeit aber mit widerlicher Haßlichkeit zeigte. Er war ſchön, ſo lange der, nur befangene, Geiſt der Freiheit ſich in ihm ausſprach; er iſt jetzt ekelhaft, wo der Geiſt der Freiheit in Wahrheit ihn bereits gebrochen hat, und nur gemeiner Egoismus ihn noch künſtlich aufrecht erhält.

In der Muſik äußerte ſich die nationale Richtung bei ihrem Beginne um ſo mehr mit wirklicher Schönheit, als der Charakter der Muſik ſich überhaupt mehr in allgemeiner, als in ſpezifiſcher Empfindung ausſpricht. Was bei unſeren dichtenden Romantikern ſich als römiſch-katholiſch myſtiſche Augenverdreherei und feudal ritterliche Liebedienerei kundgab, äußerte ſich in der Muſik als heimiſch innige, tief und weitathmig, in edler Anmuth erblühende Tonweiſe, — als Tonweiſe, wie ſie dem wirklichen, letzten Seelenhauche des verſcheidenden naiven Volksgeiſtes abgelauſcht war.

Dem über Alles liebenswürdigen Tondichter des „Freiſchützen“ ſchnitten die wollüſtigen Melodieen Roſſini's, in denen

die Blume selbst ihrer göttlich zeugenden Wildniß zu entreißen, um sie als Allerheiligstes der segenbedürftigen Luxuswelt vorzuhalten: — er brach sie! — Der Unglückliche! — Oben im Prunkgemache setzte er die süß Verschämte in die kostbare Vase; täglich netzte er sie mit frischem Wasser aus dem Waldquell. Doch sieh'! — die so keusch geschlossenen straffen Blätter entfalten sich, wie zu schlaffer Wollust ausgedehnt; schamlos enthüllt sie ihre edlen Zeugungsglieder und bietet sie mit grauenvoller Gleichgültigkeit der riechenden Nase jedes gaunerischen Wollüstlings dar. „Was ist dir, Blume?" ruft in Seelenangst der Meister: „vergissest du so die schöne Waldwiese, wo du so keusch gewachsen?" Da läßt die Blume, eines nach dem anderen, die Blätter fallen; matt und welk zerstreuen sie sich auf dem Teppich; und ein letzter Hauch ihres süßen Duftes weht dem Meister zu: „Ich sterbe nur, — da du mich bracheſt!" — Und mit ihr starb der Meister. Sie war die Seele seiner Kunst, und diese Kunst der räthselvolle Hast seines Lebens gewesen. — Auf der Waldwiese wuchs keine Blume mehr! — Tyroler Sänger kamen von ihren Alpen: sie sangen dem Fürsten Metternich vor; der empfahl sie mit guten Briefen an alle Höfe, und alle Lords und Bankiers amüsirten sich in ihren geilen Salons an dem lustigen Jodeln der Alpenkinder und wie sie von ihrem „Dierndel" sangen. Jetzt marschiren die Burschen nach Bellini'schen Arien zum Morde ihrer Brüder, und tanzen mit ihrem Dierndel nach Donizetti'schen Opernmelodieen, denn — die Blume wuchs nicht wieder! —

Es ist ein charakteristischer Zug der deutschen Volksmelodie, daß sie weniger in kurzgefügten, keck und sonderlich bewegten Rhythmen, sondern in langathmigen, froh und doch sehnsüchtig geschwellten Zügen sich uns kundgiebt. Ein deutsches Lied, gänzlich ohne harmonischen Vortrag, ist uns undenkbar: überall hören wir es mindestens zweistimmig gesungen; die Kunst fühlt sich ganz von selbst aufgefordert, den Baß und die leicht zu ergänzende zweite Mittelstimme einzufügen, um den Bau der harmonischen Melodie vollständig vor sich zu haben. Diese Melodie ist die Grundlage der Weber'schen Volksoper: sie ist, frei aller lokal-nationellen Sonderlichkeit, von breitem, allgemeinem Empfindungsausdrucke, hat keinen anderen Schmuck, als das Lächeln süßester und natürlichster Innigkeit, und spricht

ſo, durch die Gewalt unentſtellter Anmuth, zu den Herzen der Menſchen, gleichviel welcher nationalen Sonderheit ſie angehören mogen, eben weil in ihr das Reinmenſchliche ſo ungefärbt zum Vorſchein kommt. Möchten wir in der weltverbreiteten Wirkung der Weber'ſchen Melodie das Weſen deutſchen Geiſtes und ſeine vermeintliche Beſtimmung beſſer erkennen, als wir in der Lüge von ſeinen ſpezifiſchen Qualitäten es thun! —

Nach dieſer Melodie geſtaltet Weber Alles; was er, gänzlich von ihr erfullt, gewahrt und wiedergeben will, was er ſo im ganzen Gerüſte der Oper für fähig erkennt oder fähig zu machen weiß, in dieſer Melodie ſich auszudrücken, ſei es auch nur dadurch, daß er es mit ihrem Athem überhaucht, mit einem Thautropfen aus dem Kelche der Blume es beſprengt, das mußte ihm gelingen zu hinreißend wahrer und treffender Wirkung zu bringen. Und dieſe Melodie war es, die Weber zum wirklichen Faktor ſeiner Oper machte: das Vorgeben des Drama's fand durch dieſe Melodie inſoweit ſeine Verwirklichung, als das ganze Drama von vornherein wie vor Sehnſucht hingegoſſen war, in dieſe Melodie aufgenommen, von ihr verzehrt, in ihr erloſt, durch ſie gerechtfertigt zu werden. Betrachten wir ſo den „Frei-

das redliche Bekenntniß von der Unfähigkeit der Musik, selbst wirklich Drama zu werden, nämlich, das wirkliche, nicht bloß für sie zugeschnittene, Drama in sich aufgehen zu lassen; wogegen sie vernünftiger Weise in diesem wirklichen Drama aufzugehen hat.

Wir haben die Geschichte der Melodie fortzusetzen.

War Weber im Aufsuchen der Melodie auf das Volk zurückgegangen, und traf er im deutschen Volke die glückliche Eigenschaft naiver Innigkeit ohne beengende nationelle Sonderlichkeit an, so hatte er die Opernkomponisten im Allgemeinen auf einen Quell hingelenkt, dem sie nun überall, wohin ihr Auge zu dringen vermochte, als einem nicht übel ergiebigen Brunnen nachspäheten.

Zunächst waren es französische Komponisten, die auf Zubereitung des Krautes Bedacht nahmen, das bei ihnen als heimische Pflanze gewachsen war. Schon längst hatte sich bei ihnen das witzige oder sentimentale „Couplet" auf der Volksbühne im rezitirten Schauspiele geltend gemacht. Seiner Natur nach mehr für den heiteren, oder — wenn für den empfindsamen, doch nie für den leidenschaftlichen tragischen Ausdruck geeignet, hat es ganz von selbst auch den Charakter des dramatischen Genre's bestimmt, in welchem es mit vorherrschender Absicht angewandt wurde. Der Franzose ist nicht gemacht, seine Empfindungen gänzlich in Musik aufgehen zu lassen; steigert sich seine Erregtheit bis zum Verlangen nach musikalischem Ausdrucke, so muß er dabei sprechen oder mindestens dazu tanzen können. Wo bei ihm das Couplet aufhört, da fängt der Kontretanz an; ohne den giebt's keine Musik für ihn. Ihm ist beim Couplet das Sprechen so sehr die Hauptsache, daß er es auch nur allein, nie mit Anderen zusammen singen will, weil man sonst nicht deutlich mehr verstehen würde, was gesprochen wird. Auch im Kontretanze stehen sich die Tänzer meistens einzeln gegenüber; jeder macht für sich, was er zu machen hat, und Umschlingungen des Paares finden nur statt, wenn der Charakter des Tanzes überhaupt es gar nicht anders mehr zuläßt. So steht im französischen Vaudeville alles zum musikalischen Apparate Gehörige einzeln, und nur durch die geschwätzige Prosa vermittelt, neben

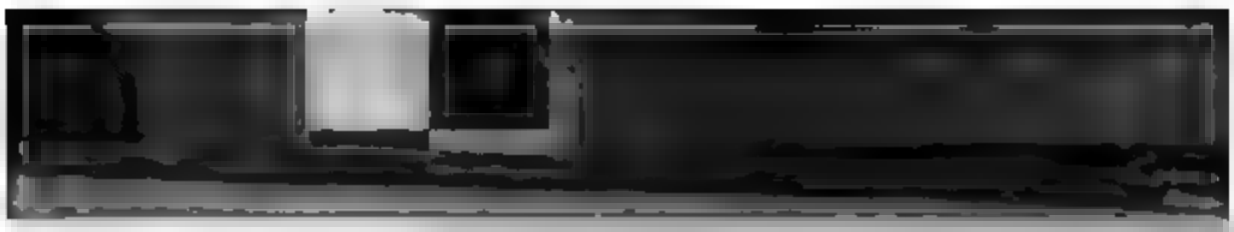
einander da, und wo das Couplet von Mehreren zugleich gesungen wird, geschieht dieß im peinlichsten musikalischen Einklange von der Welt. Die französische Oper ist das erweiterte Vaudeville; der breitere musikalische Apparat in ihr ist für die Form der sogenannten dramatischen Oper, für den Inhalt aber denjenigen virtuosen Elemente entnommen, das durch Rossini seine üppigste Bedeutung erhielt.

Die eigenthumliche Blüthe dieser Oper ist und bleibt immer das mehr gesprochene als gesungene Couplet, und dessen musikalische Essenz die rhythmische Melodie des Kontretanzes. Auf dieses nationale Produkt, das immer nur als Nebenläufer der dramatischen Absicht, nie aber zu ihrer wirklichen Aufnahme in sich verwendet worden war, gingen französische Opernkomponisten mit erwogener Absichtlichkeit zurück, als sie auf der einen Seite des Todes der Spontini'schen Oper inne wurden, auf der anderen Seite aber die weltberauschende Wirkung Rossini's, wie namentlich auch den herzbewegenden Einfluß der Melodie Weber's gewahrten. Der lebendige Inhalt jenes französischen Nationalproduktes war aber bereits verschwunden; so lange hatten Vaudeville und komische Oper an ihm gezogen, daß sein Quell in

muſikaliſches Fett Roſſini ſo vornehm behaglich für die vermagerte Kunſtwelt abgeſchöpft hatte, ſaß der ſorglos üppige Meiſter und ſah mit verwundertem Lächeln dem Herumkrabbeln der galanten Pariſer Volksmelodieen-Jäger zu. Einer von dieſen war ein guter Reiter, und wenn er nach haſtigem Ritte vom Pferde ſtieg, wußte man, daß er eine gute Melodie gefunden hatte, die ihm vieles Geld einbringen würde. Dieſer ritt jetzt wie beſeſſen durch allen Fiſch- und Gemüſekram des Marktes von Neapel hindurch, daß Alles rings umherflog, Geſchnatter und Geſluche ihm nachfolgte, und drohende Fäuſte ſich gegen ihn erhoben, — ſo daß ihm mit Blitzesſchnelle der Inſtinkt von einer prachtvollen Fiſcher- und Gemüſehändler-Revolution in die Naſe fuhr. Aber hiervon war noch mehr zu profitiren! Hinaus nach Portici jagt der Pariſer Reiter, zu den Barken und Netzen jener naiven Fiſcher, die da ſingen und Fiſche fangen, ſchlafen und wüthen, mit Weib und Kind ſpielen und Meſſer werfen, ſich todtſchlagen und immer dabei ſingen. Meiſter Auber, geſteh', das war ein guter Ritt und beſſer, als auf dem Hippogryphen, der immer nur in die Lüfte ſchreitet, — aus denen doch eigentlich gar Nichts zu holen iſt, als Schnupfen und Erkältung! — Der Reiter ritt heim, ſtieg vom Roß, machte Roſſini ein ungemein verbindliches Kompliment (er wußte wohl, warum?), nahm Extrapoſt nach Paris, und was er im Handumdrehen dort fertigte, war nichts Anderes als die „Stumme von Portici".

— Dieſe Stumme war die nun ſprachlos gewordene Muſe des Drama's, die zwiſchen ſingenden und tobenden Maſſen einſam traurig, mit gebrochenem Herzen dahinwandelte, um vor Lebensüberdruß ſich und ihren unlösbaren Schmerz endlich im künſtlichen Wüthen des Theatervulkanes zu erſticken! —

Roſſini ſchaute dem prächtigen Spektakel aus der Ferne zu, und als er nach Paris reiſte, hielt er es für gut, unter den ſchneeigen Alpen der Schweiz ein wenig zu raſten und wohl darauf hinzuhorchen, wie die geſunden, kecken Burſchen dort mit ihren Bergen und Kühen ſich muſikaliſch zu unterhalten pflegten. In Paris angelangt, machte er Auber ſein verbindlichſtes Kompliment (er wußte wohl, warum?), und ſtellte der Welt mit vieler Vaterfreude ſein jüngſtes Kind vor, das er mit glücklicher Eingebung „Wilhelm Tell" getauft hatte.



Die „Stumme von Portici“ und „Wilhelm Tell“ wurden nun die beiden Axen, um die ſich fortan die ganze ſpekulative Opernmuſikwelt bewegte. Ein neues Geheimniß, den halbverweſten Leib der Oper zu galvaniſiren, war gefunden, und ſo lange konnte die Oper nun wieder leben, als man irgend noch nationale Beſonderheiten zur Ausbeutung vorfand. Alle Länder der Kontinente wurden durchforſcht, jede Provinz ausgeplundert, jeder Volksſtamm bis auf den letzten Tropfen ſeines muſikaliſchen Blutes ausgeſogen, und der gewonnene Spiritus zum Gaudium der Herren und Schacher der großen Opernwelt in blitzenden Feuerwerken verpraßt. Die deutſche Kunſtkritik aber erkannte eine bedeutungsvolle Annäherung der Oper an ihr Ziel; denn nun habe ſie die „nationale“, ja wenn man will ſogar die „hiſtoriſche“ Richtung eingeſchlagen. Wenn die ganze Welt verruckt wurd, jahlen ſich die Deutſchen am ſeligſten dabei; denn deſto mehr haben ſie zu deuten, zu errathen, zu ſinnen und endlich damit ihnen ganz wohl werde — zu klaſſifiziren! —

Betrachten wir, worin die Einwirkung des Nationalen auf die Melodie und durch ſie auf die Oper beſtand.

So hat denn auch die Opernmuſik, da ſie ihrer gänzlichen Zeugungsunfähigkeit und des Vertrocknens aller ihrer Säfte bewußt wurde, ſich auf das Volkslied geſtürzt, bis auf ſeine Wurzeln es ausgeſogen, und ſie wirft nun den faſerigen Reſt der Frucht in ekelhaften Opernmelodieen dem beraubten Volke als elende und geſundheitsſchädliche Nahrung hin. Aber auch ſie, die Opernmelodie, iſt nun ohne alle Ausſicht auf neue Nahrung geworden; ſie hat Alles verſchlungen, was ſie verſchlingen konnte; ohne mögliche neue Befruchtung geht ſie unfruchtbar zu Grunde: ſie kaut nun mit der Todesangſt eines ſterbenden Gefräßigen an ſich ſelber herum, und dieſes widerliche Herumknaupeln an ſich ſelbſt nennen deutſche Kunſtkritiker „Streben nach höherer Charakteriſtik“, nachdem ſie zuvor das Umſchlagen jener ausgeplünderten Volksfruchtbäume „Emanzipation der Maſſen“ getauft haben! —

Das wahrhaft Volksthümliche vermochte der Opernkomponiſt nicht zu erfaſſen; um dieß zu können, hätte er ſelbſt aus dem Geiſte und den Anſchauungen des Volkes ſchaffen, d. h. im Grunde ſelbſt Volk ſein müſſen. Nur das *Sonderliche* konnte er faſſen, in welchem ſich ihm die Beſonderheit des Volksthümlichen kundgiebt, und dieß iſt das *Nationale*. Die Färbung des Nationalen, in den höheren Ständen bereits gänzlich verwiſcht, lebte nur noch in *den* Theilen des Volkes, die, an die Scholle des Feldes, des Ufers oder des Bergthales geheftet, vom allem befruchtenden Austauſch ihrer Eigenthümlichkeiten zurückgehalten worden waren. Nur ein ſtarr und ſtereotyp Gewordenes fiel daher jenen Ausbeutern in die Hände, und in dieſen Händen, die — um es nach luxuriöſer Willkür verwenden zu können — ihm erſt noch die letzten Faſern ſeiner Zeugungsorgane ausziehen mußten, konnte es nur zum *modiſchen Kurioſum* werden. Wie man in der Kleidermode jede beliebige Einzelnheit fremder, bisher unbeachteter Volkstrachten zu unnatürlichem Ausputze verwendete, ſo wurden in der Oper einzelne, vom Leben verborgener Nationalitäten losgelöſte Züge in Melodie und Rhythmus, auf das ſcheckige Gerüſte überlebter, inhaltsloſer Formen geſetzt.

Einen nicht unweſentlichen Einfluß mußte dieſes Verfahren jedoch auf das Gebahren dieſer Oper ausüben, den wir jetzt näher zu betrachten haben: nämlich die Veränderung in dem

Verhältnisse der darstellenden Faktoren der Oper zu einander, die, wie erwähnt, als „Emanzipation der Massen" aufgefaßt worden ist.

IV.

Jede Kunstrichtung nähert sich ganz in dem Grade ihrer Blüthe, als sie das Vermögen zu dichter, deutlicher und sicherer Gestaltung gewinnt. Das Volk, das im Anfange sein Staunen über die weithin wirkenden Wunder der Natur in den Ausrufen lyrischer Ergriffenheit äußert, verdichtet, um den staunenerregenden Gegenstand zu bewältigen, die weitverzweigte Naturerscheinung zum Gott, und den Gott endlich zum Helden. In diesem Helden, als dem gedrängten Bilde seines eigenen Wesens, erkennt es sich selbst, und seine Thaten feiert es im Epos, im Drama aber stellt es selbst sie dar. Der tragische Held der Griechen schritt aus dem Chor heraus und sprach zu ihm zurückgewandt. „Seht, so thut und handelt ein Mensch; was Ihr in Meinungen und Sprüchen feiertet, das stelle ich Euch als unwiderleglich wahr und nothwendig dar". Die griechische Tragödie faßte in Chor und Helden das Publikum und das Kunstwerk zusammen: dieses gab sich in ihr mit dem Urtheile über sich — als gedichtete Anschauung — zugleich dem Volke, und genau in dem Grade reifte das Drama als Kunstwerk, als das verdeutlichende Urtheil des Chores in den Handlungen der Helden selbst sich so unwiderleglich ausdrückte, daß der Chor

Nebenpersonen; denn überall da, wo die selbst untergeordnetste Person zur Theilnahme an der Haupthandlung zu gelangen hat, äußert sie sich ganz nach persönlich charakteristischem, freiem Ermessen.

Wenn die sicher und fest gezeichneten Persönlichkeiten Shakespeare's im weiteren Verlaufe der modernen dramatischen Kunst immer mehr von ihrer plastischen Individualität verloren und bis zur bloßen stabilen Charaktermaske ohne alle Individualität herabsanken, so ist dieß dem Einflusse des ständisch uniformirenden Staates zuzuschreiben, der das Recht der freien Persönlichkeit mit immer tödtlicherer Gewalt unterdrückte. Das Schattenspiel solcher innerlich hohlen, aller Individualität baren Charaktermasken ward die dramatische Grundlage der Oper. Je inhaltsloser die Persönlichkeiten unter diesen Masken waren, desto geeigneter erachtete man sie zum Singen der Opernarie. „Prinz und Prinzessin", — das ist die ganze dramatische Axe, um die sich die Oper drehte, und — bei Licht besehen — jetzt noch dreht. Alles Individuelle konnte diesen Opernmasken nur durch den äußeren Anstrich kommen, und endlich mußte die Besonderheit der Lokalität des Schauplatzes ihnen das ersetzen, was ihnen innerlich ein- für allemal abging. Als die Komponisten alle melodische Produktivität ihrer Kunst erschöpft hatten und vom Volke sich die Lokalmelodie erborgen mußten, griff man endlich auch zum ganzen Lokale selbst: Dekorationen, Kostüme, und das, was diese auszufüllen hatte, die bewegungsfähige Umgebung — der Opernchor, ward endlich die Hauptsache, die Oper selbst, welche von allen Seiten ihr flimmerndes Licht auf „Prinz und Prinzessin" werfen mußte, um die armen Unglücklichen am kolorirten Sängerleben zu erhalten.

So war denn der Kreislauf des Drama's zu seiner tödtlichen Schmach erfüllt: die individuellen Persönlichkeiten, zu denen einst der Chor des Volkes sich verdichtet hatte, verschwammen in buntscheckige, massenhafte Umgebung ohne Mittelpunkt. Als diese Umgebung gilt uns in der Oper der ganze ungeheure scenische Apparat, der durch Maschinen, gemalte Leinwand und bunte Kleider uns als Stimme des Chores zuschreit: „Ich bin Ich, und keine Oper ist außer mir!"

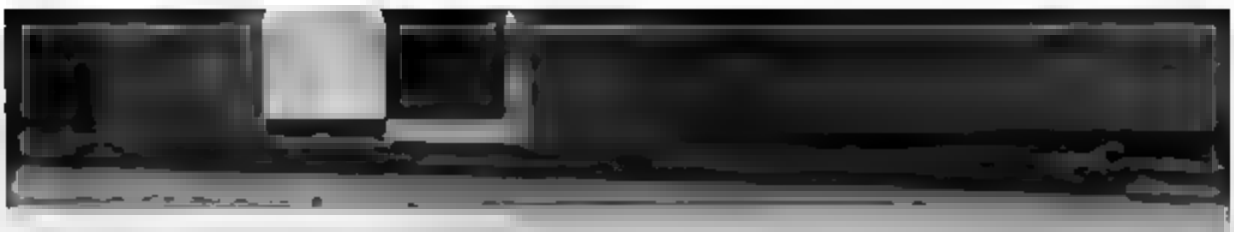
Wohl hatten schon früher edle Künstler des Schmuckes des Nationalen sich bedient; nur da aber vermochte es einen wirk-

lichen Zauber auszuüben, wo es eben nur als gelegentlich erforderlicher Schmuck einem durch charakteristische Handlung belebten, dramatischen Stoffe beigegeben und ohne alle Ostentation eingefügt war. Wie trefflich wußte Mozart seinem Osmin und seinem Figaro ein nationales Kolorit zu geben, ohne in der Türkei und in Spanien, oder gar in Büchern, nach der Farbe zu suchen. Jener Osmin und jener Figaro waren aber wirkliche, von einem Dichter glücklich entworfene, vom Musiker mit wahrem Ausdrucke ausgestattete und vom gesunden Darsteller gar nicht zu verfehlende, individuelle Charaktere. Die nationale Zuthat unserer modernen Opernkomponisten wird aber nicht auf solche Individualitäten verwandt, sondern sie soll dem an sich ganz Charakterlosen eine irgendwie charakteristische Unterlage, zu Belebung und Rechtfertigung einer an und für sich ganz gleichgiltigen und farblosen Existenz, erst geben. Die Spitze, auf die alles gesunde Volksthümliche auslauft, das rein menschlich Charakteristische, ist in unserer Oper von vornherein als farblose, nichtsbedeutende Arienfänger-Maske verbraucht, und diese Maske soll nun durch den Wider

stimmig, sondern im wirklichen tobenden Einklange. In dem heut' zu Tage so berühmt gewordenen „Unisono" enthüllt sich ganz ersichtlich der eigentliche Kern der Absicht der Massenanwendung, und im Sinne der Oper hören wir ganz richtig die Massen „emanzipirt", wenn wir sie, wie in den berühmtesten Stellen der berühmtesten modernen Opern, die alte, abgedroschene Arie im hundertstimmigen Einklange vortragen hören. So hat unser heutiger Staat die Masse ebenfalls emanzipirt, wenn er sie in Soldatenuniform bataillonsweise aufmarschiren, links und rechts schwenken, schultern und präsentiren läßt: wenn die Meyerbeer'schen „Hugenotten" sich zu ihrer höchsten Spitze erheben, hören wir an ihnen, was wir an einem preußischen Gardebataillon sehen. Deutsche Kritiker nennen's — wie gesagt — Emanzipation der Massen. —

Die so „emanzipirte" Umgebung war im Grunde genommen aber wieder auch nur eine Maske. Wenn wirklich charakteristisches Leben in den Hauptpersonen der Oper nicht vorhanden war, so konnte dieß wahrlich dem massenhaften Apparate noch weniger eingegossen werden. Der Widerschein, der von diesem Apparate aus belebend auf die Hauptpersonen fallen sollte, konnte daher von irgendwelcher ergiebigen Wirkung nur dann sein, wenn auch die Maske der Umgebung von Außen woher einen Anstrich erhielt, der über ihre innere Hohlheit täuschte. Diesen Anstrich gewann man aus dem historischen Kostüm, das das nationale Kolorit noch prägnanter machen mußte.

Man sollte annehmen, hier, beim Einmischen des historischen Motives, habe nun dem Dichter die Aufgabe zugetheilt werden müssen, entscheidend in die Gestaltung der Oper einzugreifen. Leicht dürfen wir aber unseren Irrthum einsehen, wenn wir bedenken, welchen Gang bisher die Fortbildung der Oper genommen hatte, wie sie alle Phasen ihrer Entwickelung nur dem verzweifelten Streben des Musikers, sein Werk am künstlichen Dasein zu erhalten, verdanken mußte, und selbst zur Verwendung historischer Motive nicht durch ein als nothwendig empfundenes Verlangen, sich an den Dichter zu ergeben, sondern durch den Drang rein musikalischer Umstände hingewiesen



ward, — durch einen Drang, der wiederum nur aus der ganzen unnatürlichen Aufgabe des Musikers, im Drama Absicht und Ausdruck zugleich geben zu sollen, hervorging. Wir werden später auf die Stellung des Dichters zu unserer modernsten Oper noch zurückkommen; für jetzt verfolgen wir ungestört vom Standpunkte des wirklichen Faktors der Oper, des Musikers, aus, bis wohin sein irriges Streben ihn führen mußte.

Der Musiker, der — mochte er sich gebärden, wie er wollte — nur Ausdruck und nichts als Ausdruck geben konnte, mußte ganz in dem Maaße auch das wirkliche Vermögen zu gesundem und wahrem Ausdrucke verlieren, als er den Gegenstand seines Ausdruckes, in seinem verkehrten Eifer, diesen Gegenstand selbst zu zeichnen, selbst zu dichten, zum grundsätzlich matten und inhaltslosen Schema herabwürdigte. Hatte er nicht vom Dichter den Menschen verlangt, sondern vom Mechaniker den Gliedermann, den er mit seinen Gewändern nach Belieben drapirte, um durch den Farbenreiz und die Anordnung dieser Gewänder allein zu entzücken, so mußte er nun, da er das warme Pulsiren des menschlichen Leibes an dem Gliedermanne nunmehr nicht darstellen konnte, bei somit immer größerer Verarmung

Der Musiker mußte aber auch die ihm prädestinirte Aufgabe erfüllen, der deutschen Kritik, für die Gottes allgütige Fürsorge bekanntlich die Kunst geschaffen hat, die Freude des Geschenkes einer „historischen Musik“ zu machen. Sein hoher Ruf begeisterte ihn, gar bald das Richtige zu finden.

Wie mußte eine „historische“ Musik sich anhören, wenn sie die Wirkung einer solchen machen sollte? Jedenfalls anders, als eine nicht historische Musik. Worin lag hier aber der Unterschied? Offenbar darin, daß die „historische Musik“ von der gegenwärtig gewöhnten so verschieden sei, als das Kostüm einer früheren Zeit von dem der Gegenwart. War es nicht das Klügste, genau so, wie man das Kostüm dem betreffenden Zeitalter getreu nachahmte, auch die Musik diesem Zeitalter zu entnehmen? Leider ging dieß nicht so leicht, denn in jenen im Kostüm so pikanten Zeitaltern gab es barbarischer Weise noch keine Opern: eine allgemeine Opernsprache war ihnen daher nicht zu entnehmen. Dagegen sang man damals in den Kirchen, und diese Kirchengesänge haben in der That, wenn man sie heute plötzlich singen läßt, unserer Musik gegenüber gehalten, etwas überraschend Fremdartiges. Vortrefflich! Kirchengesänge her! Die Religion muß auf's Theater wandern! — So ward die musikalisch historische Kostümnoth zur christlich religiösen Operntugend. Für das Verbrechen des Raubes der Volksmelodie verschaffte man sich römisch-katholische und evangelisch-protestantische Kirchenabsolution, und zwar gegen die Wohlthat, die man der Kirche dadurch erwies, daß, wie zuvor die Massen, nun auch die Religion — um im Ausdrucke der deutschen Kritik konsequent zu bleiben — durch die Oper „emanzipirt“ wurde.

So ward der Opernkomponist vollständig zum Erlöser der Welt, und in dem tiefbegeisterten, von selbstzerfleischendem Schwärmereifer unwiderstehlich hingerissenen Meyerbeer haben wir jedenfalls den modernen Heiland, das weltsündentragende Lamm Gottes zu erkennen.

Dennoch konnte diese entsündigende „Emanzipation der Kirche“ nur bedingsweise vom Musiker vollzogen werden. Wollte die Religion durch die Oper beseligt sein, so mußte sie sich gefallen lassen, nur einen gewissen, vernünftiger Weise ihr zugehörigen Platz unter den übrigen Emanzipirten einzunehmen. Die Oper, als Befreierin der Welt, mußte die Religion beherr-

[illegible] die Religion die Oper; sollte die Oper zur Kirche [illegible] war die Religion ja nicht von der Oper, sondern [illegible] emanzipirt. Für die Reinheit des musikalisch histo- [illegible] Reflames hätte es der Oper allerdings erwünscht sein [illegible], nur noch mit der Religion zu thun zu haben, denn die [illegible] verwendbare histor.sche Musik fand sich nur in der Kirchen- [illegible] vor. Nur mit Mönchen und Pfaffen zu thun zu haben, hätte aber der Heiterkeit der Oper empfindlich schaden müssen: denn das, was durch die Emanzipation der Religion verherrlicht werden sollte, war ja eigentlich nur die Opernarie, dieser üppig entfaltete Urkern alles Opernwesens, der keineswegs im Verlangen nach andächtiger Sammlung, sondern nach unterhaltender Zerstreuung wurzelte. Genau genommen war die Religion nur als Beschmack zu verwenden, ganz wie im wohlgeordneten Staatsleben: das Hauptgewürz mußte „Prinz und Prinzessin", nebst gehöriger Zuthat von Spitzbuben, Hofchor und Volkschor, Coulissen und Kleidern bleiben.

Wie war nur auch dieß ganze hochwürdige Opernkollegium in historische Musik umzusetzen? —

[illegible]

Betrachten wir dieß Verfahren etwas näher. —

Wollte der Komponist einen unmittelbar entsprechenden nackten Ausdruck geben, so konnte er dieß mit dem besten Willen nicht anders als in der musikalischen Sprechweise, die uns heute eben als verständlicher musikalischer Ausdruck gilt; beabsichtigte er nun, diesem ein historisches Kolorit zu verleihen, und konnte er dieß im Grunde nur dadurch für erreichbar halten, daß er ihm einen überhaupt fremdartigen, ungewohnten Beiklang gab, so stand ihm zunächst allerdings die Ausdrucksweise einer früheren musikalischen Epoche zu Gebote, die er nach Belieben nachahmen, und von der er nach willkürlichem Ermessen entnehmen konnte. Auf diese Weise hat sich denn auch der Komponist aus allen, irgend schmackhaften Styleigenthümlichkeiten verschiedener Zeiten einen scheckigen Sprachjargon zusammengesetzt, der an und für sich seinem Streben nach Fremdartigkeit und Ungewohntheit nicht übel entsprechen konnte. Die musikalische Sprache, sobald sie sich vom ausdruckswerthen Gegenstande loslöst, und ohne Inhalt nach opernarienhafter Willkür ganz allein sprechen, d. h. eben nur singend und pfeifend plaudern will, ist für ihr Wesen aber so ganz und gar der bloßen Mode unterworfen, daß sie entweder nur dieser Mode sich unterordnen, oder im glücklichen Falle sie nur beherrschen, d. h. die neueste Mode ihr zuführen kann. Der Jargon, den somit der Komponist erfand, um — der historischen Absicht zu lieb — fremdartig zu sprechen, wird, wenn er Glück macht, augenblicklich wiederum zur Mode, die, einmal angenommen, plötzlich gar nicht mehr fremdartig erscheint, sondern das Kleid ist, welches wir Alle tragen, die Sprache, die wir Alle sprechen. Der Komponist muß verzweifeln, sich durch seine eigenen Erfindungen somit immer wieder in dem Bestreben, fremdartig zu erscheinen, behindert zu sehen, und er muß nothgedrungen daher auf ein Mittel verfallen, ein- für allemal fremdartig zu erscheinen, sobald er seinen Beruf zur „historischen" Musik erfüllen will. Er muß daher ein- für allemal darauf bedacht sein, selbst den entstelltesten Ausdruck — weil er einmal durch ihn zur modischen Gewohnheit gemacht worden ist — in sich wiederum zu entstellen: er muß sich vornehmen, genau genommen, da „Nein" zu sagen, wo er eigentlich „Ja" sagen will, da sich freudig zu gebärden, wo er Schmerz ausdrücken soll, da jammernd zu wimmern, wo er sich behaglicher

Luft hinzugeben hätte. Wahrlich, ſo und nicht anders iſt es ihm möglich, in allen Fällen fremdartig, ſonderbar, wie von Gottweißwoher kommend, zu erſcheinen; er muß ſich geradesweges verrückt ſtellen, um „hiſtoriſch-charakteriſtiſch“ zu erſcheinen. Hiermit iſt denn auch in Wirklichkeit ein ganz neues Element gewonnen: der Drang zum „Hiſtoriſchen“ hat zur hyſteriſchen Verrücktheit geführt, und dieſe Verrücktheit iſt zu unſerer Freude bei Licht beſehen gar nichts Anderes, als — wie nennen wir es gleich? — Neuromantik.

V.

Der Verdrehung aller Wahrheit und Natur, wie wir ſie für den muſikaliſchen Ausdruck von den franzöſiſchen ſogenannten Neuromantikern ausuben ſehen, war aus einem Gebiete der Tonkunſt, das von der Oper vollkommen abſeits lag, eine ſcheinbare Rechtfertigung, vor Allem aber ein nährender Stoff zugeführt worden, die zuſammen wir unter der Bezeichnung des Misverſtandniſſes Beethoven's leicht begreifen können.

wickelung erhielt, — und gewann sie diese Bedingungen namentlich auch aus einem erneueten Ablauschen der ursprünglichen Naturmelodie, vom Munde des Volkes, — so wandte sich nun ihr heißhungriges Hinhorchen endlich dahin, wo die Melodie, vom Munde des Sängers wiederum abgelöst, aus der Mechanik des Instrumentes fernere Lebensbedingungen gewonnen hatte. Die Instrumentalmelodie, in die Operngesangsmelodie*) übersetzt, ward so zum Faktor des vorgegebenen Drama's: — in der That, so weit mußte es mit dem unnatürlichen Genre der Oper kommen! —

Während die Opernmelodie, ohne wirkliche Befruchtung durch die Dichtkunst, nur von Gewaltsamkeit zu Gewaltsamkeit fortschreitend, sich ein mühseliges, zeugungsunfähiges Leben erhalten konnte, hatte die Instrumentalmusik sich das Vermögen gewonnen, die harmonische Tanz- und Liedweise durch Zerlegung in kleinere und kleinste Theile, durch neues und mannigfaltig verschiedenartiges Aneinanderfügen, Ausdehnen oder Verkürzen dieser Theile, zu einer besonderen Sprache auszubilden, die so lange im höheren künstlerischen Sinne willkürlich und für das Reinmenschliche ausdrucksunfähig war, als in ihr das Verlangen nach klarem und verständlichem Wiedergeben bestimmter, individueller menschlicher Empfindungen sich nicht als einzig maaßgebende Nothwendigkeit für die Gestaltung jener melodischen Sprachtheile kundthat. Daß der Ausdruck eines ganz bestimmten, klarverständlichen individuellen Inhaltes in dieser, einer Empfindung nur nach ihrer Allgemeinheit gewachsenen Sprache in Wahrheit unmöglich war, hat erst derjenige Instrumentalkomponist aufzudecken vermocht, bei welchem das Verlangen, einen solchen Inhalt auszusprechen, zum verzehrend glühenden Lebenstriebe alles künstlerischen Gestaltens wurde.

Die Geschichte der Instrumentalmusik ist von da an, wo jenes Verlangen sich in ihr kundgab, die Geschichte eines künstlerischen Irrthumes, der aber nicht, wie der des Operngenre's,

*) Daß die Gesangsmelodie, die nicht aus dem Wortverse ihre lebengebenden Bedingungen erhielt, sondern diesem nur aufgelegt wurde, an sich bereits nur Instrumentalmelodie war, müssen wir jetzt schon beachten; an besonders geeigneter Stelle werden wir aber hierauf, und auf die Stellung dieser Melodie zum Orchester, näher zurückkommen.

mit Darlegung einer Unfähigkeit der Musik, sondern mit der Kundgebung eines unbegränzten inneren Vermogens derselben endete. Der Irrthum **Beethoven's** war der des Columbus*), der nur einen neuen Weg nach dem alten, bereits bekannten Indien aufsuchen wollte, dafur aber eine neue Welt selbst entdeckte; auch Columbus nahm seinen Irrthum mit sich in das Grab· er ließ seine Genossen durch einen Schwur bekräftigen, daß sie die neue Welt für das alte Indien hielten So, immer noch im vollsten Irrthume befangen, löste dennoch seine That der Welt die Binde vom Gesicht, und lehrte sie auf das Unwiderleglichste die wirkliche Gestalt der Erde und die ungeahnte Fülle ihres Reichthumes erkennen. — Uns ist jetzt das unerschöpfliche Vermogen der Musik durch den urkräftigen Irrthum Beethoven's erschlossen. Durch sein unerschrocken kuhnstes Bemuhen, das kunstlerisch Nothwendige in einem künstlerisch Unmoglichen zu erreichen, ist uns die unbegränzte Fähigkeit der Musik aufgewiesen zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe, sobald sie eben nur **Das** ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — **Kunst des Ausdruckes.**

Des Irrthumes Beethoven's und des Gewinnes seiner künst-

konnte der Reflex seines Kunstschaffens auf seine Umgebung nur ein wohlthätiger sein. Von da an jedoch, wo, im genauen Zusammenhange mit schmerzlich ergreifenden Lebenseindrücken, in dem Künstler das Verlangen nach deutlichem Ausdrucke besonderer, charakteristisch individueller Empfindungen — wie zur verständlichen Kundgebung an die Theilnahme der Menschen — zu immer drängenderer Kraft erwuchs, — also von da an, wo es ihm immer weniger mehr darauf ankam, überhaupt Musik zu machen und in dieser Musik sich gefällig, fesselnd oder befeuernd allgemeinhin auszudrücken, sondern als ihn sein inneres Wesen mit Nothwendigkeit drängte, einen bestimmten, seine Gefühle und Anschauungen erfüllenden Inhalt sicher und genau faßlich durch seine Kunst zum Ausdruck zu bringen, — von da an beginnt die große, schmerzliche Leidensperiode des tieferregten Menschen und nothwendig irrenden Künstlers, der in den gewaltigen Zuckungen schmerzlich wonnigen Stammelns einer pythischen Begeisterung dem neugierigen Zuhörer, der ihn nicht verstand, weil der Begeisterte sich ihm eben nicht verständlich machen konnte, den Eindruck eines genialen Wahnsinnigen machen mußte.

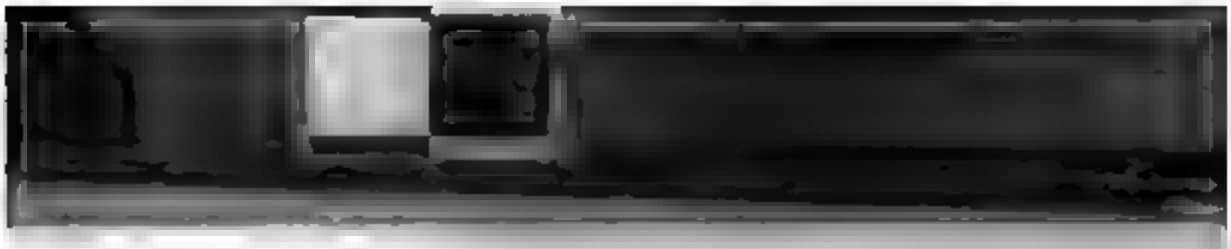
In den Werken aus der zweiten Hälfte seines Künstlerlebens ist Beethoven meist gerade *da* unverständlich — oder vielmehr misverständlich —, wo er einen besonderen individuellen Inhalt am verständlichsten aussprechen will. Er geht über das, nach unwillkürlicher Konvention als faßlich anerkannte, absolut Musikalische, d. h. in irgend welcher Erkennbarkeit der Tanz- und Liedweise — dem Ausdrucke und der Form nach — Ähnliche hinaus, um in einer Sprache zu reden, die oft als willkürliche Auslassung der Laune erscheint, und, einem rein musikalischen Zusammenhange unangehörig, nur durch das Band einer dichterischen Absicht verbunden ist, die mit dichterischer Deutlichkeit in der Musik aber eben nicht ausgesprochen werden konnte. Als unwillkürliche Versuche, sich eine Sprache für sein Verlangen zu bilden, müssen die meisten Werke Beethoven's aus jener Epoche angesehen werden, so daß sie oft wie Skizzen zu einem Gemälde erscheinen, über dessen *Gegenstand* wohl, nicht aber über dessen verständliche Anordnung der Meister mit sich einig war. Das Gemälde selbst konnte er aber nicht eher ausführen, als bis er den Gegenstand selbst nach seinem Ausdrucksvermögen gestimmt,

d. h. ihn nach seiner allgemeineren Bedeutung erfaßt, und das Individuelle in ihm in die eigenthümlichen Farben der Tonkunst selbst zurückverlegt, somit den Gegenstand selbst gewissermaßen musikalisirt hatte. Wären nur diese eigentlichen fertigen Gemälde, in denen sich Beethoven mit entzückend wohlthuender Klarheit und Faßlichkeit aussprach, vor die Welt gelangt, so hätte das Misverständniß, das der Meister von sich verbreitete, jedenfalls weniger verwirrend und berückend einwirken müssen. Bereits war aber der musikalische Ausdruck, in seiner Losgetrenntheit von den Bedingungen des Ausdruckes, mit unerbittlicher Nothwendigkeit dem bloßen modischen Belieben, und somit allen Bedingungen der Mode selbst verfallen; gewisse melodische, harmonische oder rhythmische Züge schmeichelten heute dem Ohre so verführerisch, daß man sich bis zum Übermaaß ihrer bediente, verfielen aber nach einer kurzen Zeit durch Abnutzung dem Ekel in dem Grade, daß sie dem Geschmacke oft plötzlich unausstehlich oder lächerlich erschienen. Wem es nun eben daran lag, Musik für das öffentliche Gefallen zu machen, den mußte Nichts wichtiger dunken, als in den soeben charakterisirten Zügen des absolut melodischen Ausdruckes so auffallend neu wie möglich zu er-

Komponiſten zu, die in der Aufnahme und Verwendung dieſer Beethoven'ſchen Sonderlichkeiten ein üppig nährendes Element für ihr Allerweltsmuſiziren erkannten. Während der größere Theil der älteren Muſiker in Beethoven's Werken nur Das begreifen und gelten laſſen konnte, was von des Meiſters eigenthümlichſtem Weſen ablag und nur als die Blüthe einer früheren, unbeſorgteren muſikaliſchen Kunſtperiode erſchien, haben jüngere Tonſetzer hauptſächlich das Äußerliche und Sonderbare der ſpäteren Beethoven'ſchen Manier nachgeahmt

War hier aber nur eine Äußerlichkeit nachzuahmen, weil der Inhalt jener ſeltſamen Züge das in Wahrheit unausgeſprochene Geheimniß des Meiſters bleiben ſollte, ſo mußte für ſie mit gebieteriſcher Nothwendigkeit auch irgendwelcher inhaltlicher Gegenſtand geſucht werden, der trotz ſeiner, der Natur der Sache gemäßen Allgemeinheit, Gelegenheit zur Verwendung jener, auf das Beſondere, Individuelle hindeutenden Züge darbot. Dieſer Gegenſtand war natürlich nur außerhalb der Muſik zu finden, und für die ungemiſchte Inſtrumentalmuſik konnte dieß wiederum nur in der Phantaſie ſein. Das Vorgeben der muſikaliſchen Schilderung eines der Natur oder dem menſchlichen Leben entnommenen Gegenſtandes wurde als Programm dem Zuhörer zu Händen gebracht, und der Einbildungskraft blieb es überlaſſen, der einmal gegebenen Hinweiſung gemäß alle die muſikaliſchen Sonderbarkeiten ſich zu deuten, die nun in feſſelloſer Willkür bis zum bunteſten chaotiſchen Gewirre losgelaſſen werden konnten.

Deutſche Muſiker ſtanden dem Geiſte Beethoven's nahe genug, um der abenteuerlichſten Richtung, die aus dem Misverſtändniſſe des Meiſters hervorging, fern zu bleiben. Sie ſuchten ſich vor den Konſequenzen jener Ausdrucksmanier zu retten, indem ſie ihre äußerſten Spitzen abſchliffen, und durch Wiederaufnahme älterer Ausdrucksweiſen und ihre Verwebung mit dieſer neueſten, ſich einen, in ſeiner künſtlichen Miſchung allgemeinen, ſo zu ſagen abſtrakten Muſikſtyl bildeten, in welchem eine lange Zeit ganz anſtändig und ehrſam fortzumuſiziren war, ohne daß von draſtiſchen Individualitäten große Störungen in ihm zu befürchten ſtanden. Wenn Beethoven auf uns meiſtens den Eindruck eines Menſchen macht, der uns Etwas zu ſagen hat, was er aber nicht deutlich mittheilen kann, ſo er-



ſcheinen ſeine modernen Nachfolger dagegen wie Menſchen, die uns auf eine oft reizend umſtändliche Weiſe mittheilen, daß ſie uns Nichts zu ſagen haben. —

In jenem, alle Kunſtrichtungen verzehrenden Paris aber war es, wo ein mit ungewöhnlicher muſikaliſcher Intelligenz begabter Franzoſe auch die hier bezeichnete Richtung bis in ihr äußerſtes Extrem hineinjagte. Hector Berlioz iſt der unmittelbare und energiſchſte Ausläufer Beethoven's nach der Seite hin, von welcher dieſer ſich abwandte, ſobald er — wie ich es zuvor bezeichnete — von der Skizze zum wirklichen Gemälde vorſchritt. Die oft flüchtig hingeworfenen, kecken und grellen Federſtriche, in denen Beethoven ſeine Verſuche zum Auffinden neuen Ausdrucksvermögens ſchnell und ohne prüfende Wahl aufzeichnete, fielen als faſt einzige Erbſchaft des großen Künſtlers in des begierigen Schülers Hände. War es eine Ahnung davon, daß Beethoven's vollendetſtes Gemälde, ſeine letzte Symphonie, auch das letzte Werk dieſer Art überhaupt bleiben würde, die Berlioz, der nun auch große Werke ſchaffen wollte, nach eigenſüchtigem Ermeſſen davon abzog, an jenen Gemälden des

zurückrief, was ihm nur durch peinlich mühsame Abrichtung und Verwendung seines musikalischen Hausrathes gelingen wollte.

In dem Bestreben, die seltsamen Bilder seiner grausam erhitzten Phantasie aufzuzeichnen und der ungläubigen ledernen Welt seiner Pariser Umgebung genau und handgreiflich mitzutheilen, trieb Berlioz seine enorme musikalische Intelligenz bis zu einem vorher ungeahnten technischen Vermögen. Das, was er den Leuten zu sagen hatte, war so wunderlich, so ungewohnt, so gänzlich unnatürlich, daß er dieß nicht so gerade heraus mit schlichten, einfachen Worten sagen konnte: er bedurfte dazu eines ungeheuren Apparates der komplizirtesten Maschinen, um mit Hülfe einer unendlich fein gegliederten und auf das Mannigfaltigste zugerichteten Mechanik Das kundzuthun, was ein einfach menschliches Organ unmöglich aussprechen konnte: eben weil es etwas ganz Unmenschliches war. Wir kennen jetzt die übernatürlichen Wunder, mit denen einst die Priesterschaft kindliche Menschen der Art täuschte, daß sie glauben mußten, irgend ein lieber Gott gebe sie ihnen kund: Nichts als die Mechanik hat von je diese täuschenden Wunder gewirkt. So wird auch heut' zu Tage das Übernatürliche, eben weil es das Unnatürliche ist, dem verblüfften Publikum nur durch die Wunder der Mechanik vorgeführt, und ein solches Wunder ist in Wahrheit das Berlioz'sche Orchester. Jede Höhe und Tiefe der Fähigkeit dieses Mechanismus hat Berlioz bis zur Entwickelung einer wahrhaft staunenswürdigen Kenntniß ausgeforscht, und wollen wir die Erfinder unserer heutigen industriellen Mechanik als Wohlthäter der modernen Staatsmenschheit anerkennen, so müssen wir Berlioz als den wahren Heiland unserer absoluten Musikwelt feiern; denn er hat es den Musikern möglich gemacht, den allerunkünstlerischsten und nichtigsten Inhalt des Musikmachens durch unerhört mannigfaltige Verwendung bloßer mechanischer Mittel zur verwunderlichsten Wirkung zu bringen.

Berlioz selbst reizte beim Beginn seiner künstlerischen Laufbahn gewiß nicht der Ruhm eines bloß mechanischen Erfinders: in ihm lebte wirklich künstlerischer Drang, und dieser Drang war brennender, verzehrender Natur. Daß er, um diesen Drang zu befriedigen, durch das Ungesunde, Unmenschliche in der zuvor näher besprochenen Richtung bis auf den Punkt getrieben wurde, wo er als Künstler in der Mechanik untergehen, als übernatür-

licher, phantaſtiſcher Schwärmer in einen allverſchlingenden Materialismus verſinken mußte, das macht ihn – außer zum warnenden Beiſpiele – um ſo mehr zu einer tief bedauernswürdigen Erſcheinung, als er noch heute von wahrhaft künſtleriſchem Sehnen verzehrt wird, wo er doch bereits rettungslos unter dem Wuſte ſeiner Maſchinen begraben liegt.

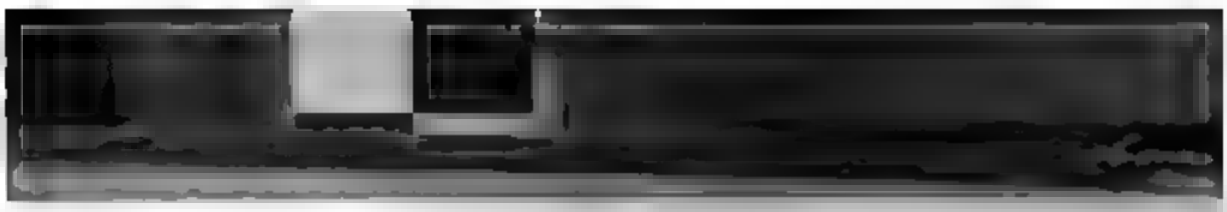
Er iſt das tragiſche Opfer einer Richtung, deren Erfolge von einer anderen Seite her mit der allerſchmerzloſeſten Unverſchämtheit und dem gleichgültigſten Behagen von der Welt ausgebeutet wurden. Die Oper, zu der wir uns nun zurückwenden, verſchluckte auch die Berlioz'ſche Neuromantik als feiſte, wohlſchmeckende Auſter, deren Genuß ihr von Neuem ein glaues, grundbehagliches Anſehen gab.

Der Oper war aus dem Gebiete der abſoluten Muſik ein ungeheurer Zuwachs an Mitteln des mannigfaltigſten Ausdruckes durch das moderne Orcheſter zugeführt worden, das im Sinne des Opernkomponiſten — nun ſelbſt ſich „dra-

weil diese außerhalb des Opernkunstbodens, den Faktoren der Oper unerkenntlich und unzugänglich stand, und dieses Wesen sprach sich in der scharf gezeichneten melismatischen und rhythmischen Form aus, deren Äußerlichkeit die Komponisten wohl variiren, deren Linien sie aber nie verwischen durften, ohne gänzlich anhaltslos im allerunbestimmtesten Ausdruckschaos dahin zu schwimmen. So war die Pantomime selbst von der Tanzmelodie beherrscht worden; der Pantomimiker konnte Nichts durch Gebärden für ausdrucksmöglich halten, als was die, an strenge rhythmische und melismatische Konvenienzen gefesselte Tanzmelodie irgendwie entsprechend zu begleiten im Stande war: er blieb streng gebunden, seine Bewegungen und Gebärden, und somit das durch sie Auszudrückende, nur nach dem Vermögen der Musik abzumessen, sich und sein eigenes Vermögen nach diesem zu modeln und stereotypisch festzusetzen, — ganz wie in der Oper der singende Darsteller sein eigenes dramatisches Vermögen nach dem Vermögen des stereotypen Arienausdruckes temperiren, und sein eigenes, nach der Natur der Sache in Wahrheit eigentlich zum Gesetzgeben berechtigtes Vermögen unentwickelt lassen mußte.

In der naturwidrigen Stellung der künstlerischen Faktoren zu einander war denn in Oper wie in Pantomime der musikalische Ausdruck an starrem Formalismus haften geblieben, und namentlich hatte auch das Orchester als Begleiter des Tanzes und der Pantomime nicht die Fähigkeit des Ausdruckes gewinnen können, die es hätte erreichen müssen, wenn der Gegenstand der Orchesterbegleitung, die dramatische Pantomime, sich nach ihrem eigenen unerschöpflichen inneren Vermögen entwickeln und so an sich dem Orchester den Stoff zu wirklicher Erfindung zuweisen hätte dürfen. Nichts Anderes als jener unfreie, banale rhythmisch-melodische Ausdruck in der Begleitung pantomimischer Aktionen war bisher dem Orchester auch in der Oper möglich gewesen: einzig durch Üppigkeit und Glanz im äußerlichsten Kolorit hatte man ihn zu variiren versucht.

In der selbständigen Instrumentalmusik war nun dieser starre Ausdruck gebrochen worden, und zwar dadurch, daß seine melodische und rhythmische Form wirklich in Stücke zerschlagen ward, die nun nach rein musikalischem Ermessen zu neuen, unendlich mannigfaltigen Formen verschmolzen wurden. Mozart



begann in ſeinen ſymphoniſchen Werken noch mit der ganzen Melodie, die er, wie zum Spiele, kontrapunktiſch in immer kleinere Theile zerlegte; Beethoven's eigenthumlichſtes Schaffen begann mit dieſen zerlegten Stucken, aus denen er vor unſeren Augen immer reichere und ſtolzere Gebaude errichtet; Berlioz aber erfreute ſich an der krauſen Verwirrung, zu der er jene Stücke immer bunter durch einander ſchuttelte, und die ungeheuer komplizirte Maſchine, den Kaleidoſkop, worin er die bunten Steine nach Belieben durch einander ruttelte, reichte er dem modernen Opernkomponiſten im Orcheſter dar.

Dieſe zerſchnittene, zerhackte und in Atome zerfetzte Melodie, deren Stucke er nach Belieben, je widerſpruchsvoller und ungereimter, deſto auffallender und abſonderlicher, an einander fugen konnte, nahm nun der Opernkomponiſt vom Orcheſter in den Geſang ſelbſt auf. Mochte dieſe Art melodiſchen Verfahrens, in Orcheſterſtücken allein angewandt, phantaſtiſch launenhaft erſcheinen, ſo war hier doch Alles zu entſchuldigen; die Schwierigkeit, ja Unmoglichkeit, ſich in der Muſik allein mit voller Beſtimmtheit auszuſprechen, hatte ſelbſt die ernſteſten Meiſter ſchon zu dieſer phantaſtiſchen Launenhaftigkeit verfuhrt.

rakteristik“ kühn und keck vorschreiten zu dürfen. Als solcher „Charakteristiker“ wird nicht nur vom Publikum, das längst zu seinem tiefkompromittirten Mitverbrecher an der Wahrheit der Musik gemacht worden war, sondern auch von der Kunstkritik der berühmteste moderne Opernkomponist gefeiert. Im Hinblick auf größere melodische Reinheit früherer Epochen, und im Vergleich mit dieser, wird die Meyerbeer'sche Melodie zwar als frivol und gehaltlos von der Kritik verworfen; in Rücksicht auf die ganz neuen Wunder im Gebiete der „Charakteristik“, die seiner Musik entblüht seien, wird diesem Komponisten aber Sündenablaß ertheilt, — wobei denn das Geständniß mit unterläuft, daß man musikalisch-dramatische Charakteristik am Ende nur bei frivoler, gehaltloser Melodik für möglich halte, was schließlich einzig wieder den Ästhetiker mit bedenklichem Mistrauen gegen das Operngenre überhaupt erfüllt. —

Stellen wir uns übersichtlich das Wesen dieser modernen „Charakteristik“ in der Oper dar.

VI.

Die moderne „Charakteristik“ in der Oper unterscheidet sich sehr wesentlich von Dem, was vor Rossini in der Gluck'schen oder der Mozart'schen Richtung uns für Charakteristik gelten muß.

Gluck war wissentlich bemüht, im deklamirten Rezitativ wie in der gesungenen Arie bei voller Beibehaltung dieser Formen und neben der instinktmäßigen Hauptsorge, den gewohnten Forderungen an ihren rein musikalischen Inhalt zu entsprechen, die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu wie möglich durch den musikalischen Ausdruck wiederzugeben, vor Allem aber auch den rein deklamatorischen Accent des Verses nie zu Gunsten dieses musikalischen Ausdruckes zu entstellen. Er gab sich Mühe, in der Musik richtig und verständlich zu sprechen.

Mozart konnte seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen. Er sprach mit derselben Deutlichkeit den rhetorischen Zopf, wie den wirklich dramatischen Accent aus: bei ihm blieb Grau grau, Roth roth; nur daß dieses Grau wie dieses Roth, in den erfrischenden Thau seiner Musik getaucht, in

alle Nüancen der urſprünglichen Farbe ſich auflöſte, und ſo als mannigfaltigſtes Grau, wie als mannigfaltigſtes Roth ſich darbot. Unwillkürlich adelte ſeine Muſik alle nach theatraliſcher Konvenienz ihm hingeworfenen Charaktere dadurch, daß ſie gleichſam den rohen Stein ſchliff, ihn nach allen Seiten dem Lichte zuwandte und in der Richtung endlich feſthielt, in welcher das Licht die glänzendſten Farbenſtrahlen aus ihm zog. Auf dieſe Weiſe vermochte er die Charaktere des „Don Juan" z. B. zu einer ſolchen Fülle des Ausdruckes zu erheben, daß es einem Hoffmann beikommen durfte, die tiefſten, geheimnißvollſten Beziehungen zwiſchen ihnen zu erkennen, von denen weder Dichter noch Komponiſt ein wirkliches Bewußtſein hatten. Gewiß iſt aber, daß Mozart durch ſeine Muſik allein unmöglich in dieſer Art hätte charakteriſtiſch ſein können, wenn die Charaktere ſelbſt im Werke des Dichters nicht vorhanden geweſen waren. Je mehr wir durch die glühende Farbe der Mozart'ſchen Muſik auf den Grund zu blicken vermögen, mit deſto großerer Sicherheit erkennen wir die ſcharfe und beſtimmte Federzeichnung des Dichters, die durch ihre Linien und Striche die Farbe des Muſikers erſt bedang, und ohne die jene wundervolle Muſik geradesweges unmöglich war.

Poet bei keinem Herrn der Welt ſich beſſer befand, als bei dem famoſen Maeſtro. Weber dagegen, erfüllt von unbeugſamem Glauben an die charakteriſtiſche Reinheit ſeiner einen und untheilbaren Melodie, knechtete ſich den Dichter mit dogmatiſcher Grauſamkeit und zwang ihn, den Scheiterhaufen ſelbſt aufzurichten, auf dem der Unglückliche, zur Nahrung des Feuers der Weber'ſchen Melodie, ſich zu Aſche verbrennen laſſen ſollte. Der Dichter des „Freiſchützen" war noch ganz ohne es zu wiſſen zu dieſem Selbſtmorde gekommen: aus ſeiner eigenen Aſche heraus proteſtirte er, als die Wärme des Weber'ſchen Feuers noch die Luft erfüllte, und behauptete, dieſe Wärme rühre von ihm her: — er irrte ſich gründlich; ſeine hölzernen Scheite gaben nur Wärme, als ſie vernichtet — verbrannt waren; einzig ihre Aſche, den proſaiſchen Dialog, konnte er nach dem Brande noch als ſein Eigenthum ausgeben.

Weber ſuchte ſich nach dem „Freiſchützen" einen gefügigeren Dichterknecht, und nahm zu einer neuen Oper eine Frau in Sold, von deren unbedingterer Unterordnung er ſogar verlangte, daß ſie nach dem Brande des Scheiterhaufens nicht einmal die Aſche ihrer Proſa nachlaſſen ſollte: ſie ſollte ſich mit Haut und Haar in der Gluth ſeiner Melodie verbrennen laſſen. Uns iſt aus der Korreſpondenz Weber's mit Frau von Chezy während der Anfertigung des Euryanthetextes bekannt geworden, mit welch' peinlicher Sorgfalt er ſich genöthigt fühlte, wiederum ſeinen dichteriſchen Helfer bis auf das Blut zu quälen; wie er verwirft und vorſchreibt, und wieder vorſchreibt und verwirft; hier ſtreicht, dort hinzuverlangt; hier verlängert, dort verkürzt haben will, — ja ſeine Anordnungen bis auf die Charaktere ſelbſt, ihre Motive und Handlungen erſtreckt. War er hierin etwa ein krankhafter Eigenſinniger, oder ein übermüthiger Parvenü, der, durch den Erfolg ſeines „Freiſchützen" eitel gemacht, jetzt als Despot befehlen wollte, wo er naturgemäß zu gehorchen gehabt hätte? O nein! Aus ihm ſprach mit leidenſchaftlicher Erregtheit nur die ehrliche künſtleriſche Sorge des Muſikers, der, durch den Drang der Umſtände verführt, es übernommen hatte, das Drama ſelbſt aus der abſoluten Melodie zu konſtruiren. Weber war hierbei in einem tiefen Irrthume, aber in einem Irrthume, der ihm mit Nothwendigkeit hatte ankommen müſſen. Er hatte die Melodie zu ihrem ſchönſten, gefühlvollſten Adel erhoben, er wollte ſie nun

als Muse des Drama's selbst krönen, und durch ihre starke Hand all' das lüderliche Gezucht von der Bühne jagen lassen, das diese entweihte. Hatte er im „Freischützen" alle lyrischen Züge der Operndichtung in diese Melodie hingeleitet, so wollte er nun aus den Lichtstrahlen seines melodischen Sternes das Drama selbst ausgießen. Man konnte sagen, seine Melodie zur „Euryanthe" sei eher fertig gewesen, als die Dichtung; um diese zu liefern, brauchte er nur Jemand, der seine Melodie vollkommen im Ohre und im Herzen hatte, und ihr bloß nachdichtete: da praktisch dieß aber nicht möglich war, so gerieth er mit seiner Dichterin in ein ärgerlich theoretisches Hin- und Herzanken, in welchem weder von der einen, noch der anderen Seite her eine klare Verständigung möglich wurde, so daß wir gerade an diesem Falle bei ruhiger Prüfung recht deutlich zu ersehen haben, bis zu welcher peinlichen Unsicherheit Männer von Weber's Geiste und künstlerischer Wahrheitsliebe durch das Festhalten eines künstlerischen Grundirrthumes verleitet werden können.

Das Unmögliche mußte endlich auch Weber unmöglich bleiben. Er konnte durch all' seine Andeutungen und Verhaltungs-

musikalische Ausdruck nothwendig und aus dem Stoffe bedungen war, auch nach seinem vollsten Vermögen eingewirkt haben. Der Text der „Euryanthe“ war jedoch aus dem umgekehrten Verhältnisse zwischen Musiker und Dichter hervorgegangen, und der eigentlich dichtende Komponist vermochte überall da, wo er naturgemäß abzustehen oder zurückzutreten gehabt hätte, jetzt nur eine doppelt gesteigerte Aufgabe für sich zu ersehen, nämlich die Aufgabe, einem musikalisch völlig spröden Stoffe dennoch ein vollkommen musikalisches Gepräge aufzudrücken. Dieß hätte Weber nur gelingen können, wenn er sich in die frivole Richtung der Musik schlug; wenn er, von aller Wahrheit gänzlich absehend, dem epikureischen Elemente der Musik die Zügel schießen ließ, und à la Rossini Tod und Teufel in amüsante Melodieen umgesetzt hätte. Allein gerade hiergegen erhob ja Weber seinen kräftigsten künstlerischen Einspruch: seine Melodie sollte überall charaktervoll, d. h. wahr und der gegenständlichen Empfindung entsprechend sein. Er mußte also zu einem anderen Verfahren schreiten.

Überall da, wo seine in langen Zügen sich kundgebende, meist im Voraus fertige und auf den Text, gleich einem glänzenden Gewande, dahingebreitete Melodie diesem Texte einen zu erkennbaren Zwang hätte anthun müssen, brach er diese Melodie selbst in Stücke, und die einzelnen Theile seines melodischen Gebäudes fügte er dann, je nach der deklamatorischen Erforderniß der Textworte, zu einem künstlichen Mosaik zusammen, das er wieder mit einem feinen melodischen Firniß überzog, um so dem ganzen Gefüge für den äußeren Anblick immer noch den Anschein der absoluten, möglichst selbst von den Textworten loszulösenden, Melodie zu bewahren. Die beabsichtigte Täuschung gelang ihm aber nicht.

Nicht nur Rossini, sondern Weber selbst auch hatte die absolute Melodie so entschieden zum Hauptinhalt der Oper erhoben, daß diese, aus dem dramatischen Zusammenhange herausgerissen und selbst der Textworte entkleidet, in ihrer nacktesten Gestalt Eigenthum des Publikums geworden war. Eine Melodie mußte gegeigt und geblasen, oder auf dem Klaviere gehämmert werden können, ohne dadurch im Mindesten etwas von ihrer eigentlichen Essenz zu verlieren, wenn sie eine wirkliche Publikumsmelodie werden wollte. Auch in Weber's Opern ging das

Publikum nur, um möglichſt viele ſolcher Melodieen zu hören, und ſehr hatte der Meiſter ſich geirrt, wenn er ſich ſchmeichelte, auch jenes überfirnißte deklamatoriſche Moſaik von dieſem Publikum für Melodie angenommen zu ſehen, worauf es grundſätzlich dem Komponiſten doch wiederum ankam. Konnte dieſes Moſaik in den Augen Weber's ſelbſt nur durch den Worttext gerechtfertigt erſcheinen, ſo war auf der einen Seite das Publikum — und zwar hier mit vollem Rechte — durchaus gleichgiltig gegen die Textworte; auf der anderen Seite aber mußte es ſich wieder herausſtellen, daß dieſer Text doch nicht einmal vollkommen entſprechend in der Muſik wiedergegeben war. Gerade dieſe unzeitige, halbe Melodie wandte die Aufmerkſamkeit des Zuhörers vom Wortterte ab und der Spannung auf die Bildung einer Melodie zu, die in Wahrheit aber nicht zu Stande kam, — ſo daß dem Zuhörer das Verlangen nach Darlegung eines dichteriſchen Gedankens im Voraus erſtickt, der Genuß einer Melodie aber um ſo empfindlicher geſchmälert wurde, als das Verlangen nach ihr erweckt, nicht aber erfüllt worden war. Außer da, wo in der „Euryanthe" der Tonſetzer nach künſtleriſchem Ermeſſen ſeine volle natürliche Melodie für gerechtfertigt halten durfte,

Elemente, die sich in diesem Werke auf das Widerspruchvollste berühren, klar zu sichten und aus dem Streben des Komponisten, sie zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen, seine Erfolglosigkeit zu rechtfertigen. Nie ist aber, so lange es Opern giebt, ein Werk verfaßt worden, in welchem die inneren Widersprüche des ganzen Genre's von einem gleich begabten, tief empfindenden und wahrheitliebenden Tonsetzer, bei edelstem Streben, das Beste zu erreichen, konsequenter durchgeführt und offener dargelegt worden sind. Diese Widersprüche sind: absolute, ganz für sich allein genügende Melodie, und — durchgehends wahrer dramatischer Ausdruck. Hier mußte nothwendig Eines geopfert werden, — die Melodie oder das Drama. Rossini opferte das Drama; der edle Weber wollte es durch die Kraft seiner sinnigeren Melodie wieder herstellen. Er mußte erfahren, daß dieß unmöglich sei. Müde und erschöpft von der qualvollen Mühe seiner „Euryanthe", versenkte er sich in die weichen Polster eines orientalischen Märchentraumes; durch das Wunderhorn Oberon's hauchte er seinen letzten Lebensathem von sich.

Was dieser edle, liebenswürdige Weber, durchglüht von dem heiligen Glauben an die Allmacht seiner reinen, dem schönsten Volksgeiste abgewonnenen Melodie, erfolglos erstrebt hatte, das unternahm nun ein Jugendfreund Weber's, Jakob Meyerbeer, vom Standpunkte der Rossini'schen Melodie aus zu bewerkstelligen.

Meyerbeer machte alle Phasen der Entwickelung dieser Melodie mit durch, und zwar nicht aus abstrakter Ferne, sondern in ganz realer Nähe, immer an Ort und Stelle. Als Jude hatte er keine Muttersprache, die mit dem Nerve seines innersten Wesens untrennbar verwachsen gewesen wäre: er sprach mit demselben Interesse in jeder beliebigen modernen Sprache und setzte sie ebenso in Musik, ohne alle andere Sympathie für ihre Eigenthümlichkeiten, als die für ihre Fähigkeit, der absoluten Musik nach Belieben untergeordnet zu werden. Diese Eigenschaft Meyerbeer's hat ihn mit Gluck vergleichen lassen; auch dieser komponirte als Deutscher italienische und französische Operntexte. In der That hat Gluck nicht aus dem Instinkte der Sprache (die in

solchem Falle immer nur die Muttersprache sein kann) heraus seine Musik geschaffen; worauf es ihm bei seiner Stellung als Musiker zur Sprache ankam, war die Rede, wie sie als Äußerung des Sprachorganismus' auf der Oberfläche dieser Tausende von Organen schwebt; nicht aus der zeugenden Kraft dieser Organe stieg sein Produktionsvermögen durch die Rede zum musikalischen Ausdruck hinauf, sondern vom losgelösten musikalischen Ausdruck ging er zur Rede erst zurück, nur um diesen Ausdruck in seiner Unbegründetheit irgendwie zu rechtfertigen. So konnte Gluck jede Sprache gleichgültig sein, weil es ihm eben nur auf die Rede ankam, hatte die Musik in dieser transscendenten Richtung durch die Rede auch bis auf den Organismus der Sprache selbst durchdringen können, so hätte sie allerdings sich vollkommen umgestalten müssen. — Ich muß, um den Gang meiner Darstellung hier nicht zu unterbrechen, diesen äußerst wichtigen Gegenstand zu einer gründlichen Erörterung am geeigneten Orte meiner Schrift aufbewahren; für hier genüge es, den Umstand der Beachtung zu empfehlen, daß Gluck es auf die lebendige Rede überhaupt — gleichviel in welcher Sprache — ankam, da er in ihr allein eine Rechtfertigung für die Melodie fand; seit

Ostentation ausgebeutet, und zwar mit so erstaunlicher Schnelligkeit, daß der Vormann, dem er lauschte, kaum ein Wort ausgesprochen hatte, als er auch die ganze Phrase auf dieses Wort bereits ausschrie, unbekümmert, ob er den Sinn dieses Wortes richtig verstanden hatte, woher es denn gemeiniglich kam, daß er eigentlich doch immer etwas Anderes sagte, als was der Vormann hatte aussprechen wollen; der Lärmen, den die Meyerbeer'sche Phrase machte, war aber so betäubend, daß der Vormann gar nicht mehr zum Kundgeben des eigentlichen Sinnes seiner Worte kam: mochte er wollen oder nicht, er mußte endlich, um nur auch mitreden zu dürfen, in jene Phrase selbst mit einstimmen.

In Deutschland einzig gelang es Meyerbeer nicht, eine Jugendphrase aufzufinden, die irgendwie auf das Weber'sche Wort gepaßt hätte: was Weber in melodischer Lebensfülle kundgab, konnte sich in Meyerbeer's angelerntem, trockenem Formalismus nicht nachsprechen lassen. Er lauschte, der unergiebigen Mühe überdrüssig, freundes-verrätherisch endlich nur noch den Rossini'schen Sirenenklängen, und zog in das Land, wo diese Rosinen gewachsen waren. So wurde er zur Wetterfahne des europäischen Opernmusikwetters, die sich immer beim Windwechsel zunächst eine Zeit lang unschlüssig um und um dreht, bis sie, erst nach dem Feststehen der Windrichtung, auch selbst still haftet. So komponirte Meyerbeer in Italien gerade auch nur so lange Opern à la Rossini, bis in Paris der große Wind sich zu drehen anfing, und Auber und Rossini mit „Stumme" und „Tell" den neuen Wind bis zum Sturm anbliesen! Wie schnell war Meyerbeer in Paris! Dort aber fand er in dem französisch aufgegriffenen Weber (man denke an „Robin des bois") und dem verberliozten Beethoven Momente vor, die weder Auber noch Rossini, als ihnen zu fern abliegend, beachtet hatten, die aber Meyerbeer vermöge seiner Allerweltskapazität sehr richtig zu würdigen verstand. Er faßte Alles was sich ihm so darbot, in eine ungeheuer bunt gemischte Phrase zusammen, vor deren grellem Aufschrei plötzlich Auber und Rossini nicht mehr gehört wurden: der grimmige Teufel „Robert" holte sie alle mit einander.

— Es hat etwas so tief Betrübendes, beim Überblicke unserer Operngeschichte nur von den Todten Gutes reden zu können, die Lebenden aber mit schonungsloser Bitterkeit verfolgen

zu müſſen! Wollen wir aufrichtig ſein, weil wir es müſſen, ſo haben wir zu erkennen, daß nur die abgeſchiedenen Meiſter dieſer Kunſt die Glorie des Märtyrerthumes verdienen, weil, wenn ſie in einem Wahne befangen waren, dieſer Wahn ſich in ihnen ſo edel und ſchön zeigte, und ſie ſelbſt ſo ernſt und heilig an ſeine Wahrheit glaubten, daß ſie ihr künſtleriſches Leben mit ſchmerzvollem und doch freudigem Opfer für ihn ließen. Kein lebender und ſchaffender Tonſetzer ringt aus innerem Drange mehr nach ſolchem Märtyrerthume; der Wahn iſt ſo weit aufgedeckt, daß Niemand mehr mit ſtarkem Glauben in ihm befangen iſt. Ohne Glauben, ja ohne Freude, iſt die Opernkunſt ihren modernen Meiſtern zu einem bloßen Artikel für die Spekulation herabgeſunken. Selbſt das Roſſini'ſche wolluſtige Lächeln iſt jetzt nicht mehr wahrzunehmen; überall nur das Gähnen der Langeweile oder das Grinſen des Wahnſinns! Faſt zieht uns der Anblick des Wahnſinns noch am meiſten an; in ihm finden wir doch noch den letzten Athemzug jenes Wahnes, dem einſt ſo edle Opfer entblühten. Nicht jener gauneriſchen Seite in der ekelhaften Ausbeutung unſerer Operntheaterzuſtande wollen wir daher jetzt gedenken, wo wir den letzten lebenden und noch

Auch zu dieser Erforschung können wir jetzt in kurzen, raschen Schritten vorwärts schreiten, da wir dem Wesen nach den Wahnsinn schon dargethan haben, den wir daher jetzt nur noch in einigen kenntlichsten Zügen beobachten dürfen, um über ihn ganz sicher zu sein.

Wir sahen die frivole — d. h. die von jedem wirklichen Zusammenhange mit den dichterischen Textworten abgelöste Opernmelodie, durch Aufnahme der Nationalliedweise geschwängert, bis zum Vorgeben historischer Charakteristik sich anlassen. Wir beobachteten ferner, wie, bei immer mehr schwindender charakteristischer Individualität der handelnden Hauptpersonen des musikalischen Drama's, der Charakter der Handlung den umgebenden — „emanzipirten" — Massen zugetheilt wurde, von denen dieser Charakter als Reflex erst auf die handelnden Hauptpersonen wieder zurückfallen sollte. Wir bemerkten, daß der umgebenden Masse nur durch das historische Kostüm ein unterscheidender, irgend erkennbarer Charakter aufgeprägt werden konnte, und sahen den Komponisten — um seine Suprematie zu behaupten — gedrängt, den Dekorationsmaler und Theaterschneider, denen das Verdienst der Herstellung historischer Charakteristik eigentlich zufiel, durch die ungewöhnlichste Verwendung seiner rein musikalischen Hilfsmittel wiederum auszustechen. Wir sahen endlich, wie dem Komponisten aus der verzweifeltsten Richtung der Instrumentalmusik eine absonderliche Art von Mosaikmelodie zugeführt wurde, welche durch ihre willkürlichsten Zusammensetzungen ihm das Mittel bot, jeden Augenblick — so oft ihn darnach verlangte — fremdartig und seltsam zu erscheinen, — ein Verfahren, dem er durch die wunderlichste, auf rein materielles Auffallen berechnete, Verwendung des Orchesters das Gepräge speziellster Charakteristik aufdrücken zu können glaubte.

Wir dürfen nun nicht aus den Augen lassen, daß alles Dieß am Ende doch ohne Mitwirkung des Dichters unmöglich war, und wenden uns daher nun für einen Augenblick zur Prüfung des modernsten Verhältnisses des Musikers zum Dichter.

Die neue Opernrichtung ging durch Rossini entschieden von Italien aus: dort war der Dichter zur völligen Null herabgesunken. Mit der Übersiedelung der Rossini'schen Richtung nach

Paris änderte ſich auch die Stellung des Dichters. Wir bezeichneten bereits die Eigenthümlichkeit der franzöſiſchen Oper, und erkannten, daß der unterhaltende Wortſinn des Couplets der Kern derſelben war. In der franzöſiſchen komiſchen Oper hatte der Dichter vordem dem Komponiſten nur ein beſtimmtes Feld angewieſen, das er für ſich zu bebauen hatte, während dem Dichter der eigentliche Beſitz des Grundſtückes verblieb. War nun auch jenes Muſikterrain, der Natur der Sache nach, allmählich ſo angeſchwollen, daß es mit der Zeit das ganze Grundſtück einnahm, ſo blieb doch dem Dichter immer noch der Titel des Beſitzes, und der Muſiker galt als der Lehnsmann, der zwar das ganze Lehn als erbliches Eigenthum betrachtete, dennoch aber — wie im weiland römiſch deutſchen Reiche — dem Kaiſer als ſeinem Lehnsherrn huldigte. Der Dichter verlieh und der Muſiker genoß. In dieſer Stellung iſt immer noch das Geſundeſte zu Tage gekommen, was der Oper als dramatiſchem Genre entſprießen konnte. Der Dichter bemühte ſich wirklich, Situationen und Charaktere zu erfinden, ein unterhaltendes und ſpannendes Stück zu liefern, das er erſt bei der Ausführung für den Muſiker und deſſen Formen zurichtete, ſo daß die eigentliche Schwäche dieſer

wagens die Zügel schießen, bis er diese Zügel bald ganz aus der Hand verlieren sollte! Hatte dieser Dichter in der „Stummen“ und im „Tell“ die Zügel noch in der Hand, weil weder Auber noch Rossini etwas Anderes beikam, als in der prächtigen Opernkutsche es sich eben recht musikalisch bequem und melodiös behaglich zu machen — unbekümmert darum, wie und wohin der wohlgeübte Kutscher den Wagen lenkte —, so trieb es nun aber Meyerbeer, dem jenes üppige melodische Behagen nicht zu eigen war, dem Kutscher selbst in die Zügel zu fallen, um durch das Zickzack der Fahrt das nöthige Aufsehen zu erregen, das ihm nicht auf sich zu ziehen gelingen wollte, sobald er mit nichts Anderem als seiner musikalischen Persönlichkeit allein in der Kutsche saß. —

Nur in einzelnen Anekdoten ist es uns zu Ohren gekommen, mit welch' peinigender Quälerei Meyerbeer auf seinen Dichter, Scribe, beim Entwurfe seiner Opernsüjets einwirkte. Wollten wir aber diese Anekdoten auch nicht beachten, und wüßten wir gar Nichts von dem Geheimnisse der Opernberathungen zwischen Scribe und Meyerbeer, so müßten wir doch an den zu Stande gekommenen Dichtungen selbst klar sehen, welcher beläftigende und verwirrende Zwang auf den sonst so schnell fertigen, so leicht, geschickt und verständig arbeitenden Scribe gedrückt haben muß, als er die bombastisch barocken Texte für Meyerbeer zusammensetzte. Während Scribe fortfuhr, für andere Opernkomponisten leicht fließende, oft interessant entworfene, jedenfalls mit vielem natürlichen Geschick ausgeführte dramatische Dichtungen zu verfassen, die mindestens immer eine bestimmte Handlung zum Grunde hatten, und dieser Handlung entsprechende, leicht verständliche Situationen enthielten, — verfertigte derselbe ungemein routinirte Dichter für Meyerbeer den ungesündesten Schwulst, den verkrüppeltsten Galimathias, Aktionen ohne Handlung, Situationen von der unsinnigsten Verwirrung, Charaktere von der lächerlichsten Fratzenhaftigkeit. Dieß konnte nicht mit natürlichen Dingen zugehen: so leicht giebt sich ein nüchterner Verstand, wie der Scribe's, nicht zu Experimenten der Verrücktheit her. Scribe mußte selbst erst verdreht gemacht werden, ehe er einen „Robert der Teufel“ zu Tage förderte; er mußte erst allen gesunden Sinnes für dramatische Handlung beraubt werden, ehe er in den „Hugenotten“ sich zum bloßen

Kompilator dekorativer Nüancen und Kontraste hergab; er mußte gewaltsam in die Mysterien historischer Spitzbubenschaft eingeweiht werden, ehe er sich zu einem „Propheten" der Gauner bestimmen ließ. —

Wir erkennen hier einen ähnlichen bestimmenden Einfluß des Komponisten auf den Dichter, wie ihn Weber bei seiner „Eurhanthe" auf deren Dichterin ausübte: aber aus welch' grundverschiedenen Motiven! Weber wollte ein Drama hergestellt haben, das überall, mit jeder scenischen Nüance, in seine edle, seelenvolle Melodie aufzugehen vermöchte; — Meyerbeer wollte dagegen ein ungeheuer buntscheckiges, historisch-romantisches, teuflisch-religiöses, bigott-wollustiges, frivol-heiliges, geheimnißvoll-freches, sentimental-gaunerisches dramatisches Allerlei haben, um an ihm erst Stoff zum Auffinden einer ungeheuer kuriosen Musik zu gewinnen, — was ihm wegen des unbesieglichen Ueders seines eigentlichen musikalischen Naturells wiederum nie wirklich recht gelingen wollte. Er fühlte, daß aus all' dem aufgespeicherten Vorrathe musikalischer Effektmittel etwas noch gar nicht Dagewesenes zu Stande zu bringen war, wenn er, aus allen Winkeln zusammengekehrt, auf einen Haufen

Sorge ſtand, ruhig überlegend, auf welches Stück Unnatur irgend ein Fetzen aus ſeiner muſikaliſchen Vorrathskammer ſo auffallend und ſchreiend wie möglich paſſen dürfte, um ganz ungemein ſeltſam und daher — „charakteriſtiſch“ — zu erſcheinen.

So entwickelte er in den Augen unſerer Kunſtkritik das Vermögen der Muſik zu hiſtoriſcher Charakteriſtik, und brachte es bis dahin, daß ihm als feinſte Schmeichelei geſagt wurde, die Texte ſeiner Opern ſeien ſehr ſchlecht und erbärmlich, aber was verſtünde dagegen ſeine Muſik aus dieſem elenden Zeuge zu machen! — So war der vollſte Triumph der Muſik erreicht: der Komponiſt hatte den Dichter in Grund und Boden ruinirt, und auf den Trümmern der Operndichtkunſt ward der Muſiker als eigentlicher wirklicher Dichter gekrönt! —

Das Geheimniß der Meyerbeer'ſchen Opernmuſik iſt — der Effekt. Wollen wir uns erklären, was wir unter dieſem „Effekte“ zu verſtehen haben, ſo iſt es wichtig, zu beachten, daß wir uns gemeinhin des näherliegenden Wortes „Wirkung“ hierbei nicht bedienen. Unſer natürliches Gefühl ſtellt ſich den Begriff „Wirkung“ immer nur im Zuſammenhange mit der vorhergehenden Urſache vor: wo wir nun, wie im vorliegenden Falle, unwillkürlich zweifelhaft darüber ſind, ob ein ſolcher Zuſammenhang beſtehe, oder wenn wir ſogar darüber belehrt ſind, daß ein ſolcher Zuſammenhang gar nicht vorhanden ſei, ſo ſehen wir in der Verlegenheit uns nach einem Worte um, das den Eindruck, den wir z. B. von Meyerbeer'ſchen Muſikſtücken erhalten zu haben vermeinen, doch irgendwie bezeichne, und ſo wenden wir ein ausländiſches, unſerem natürlichen Gefühle nicht unmittelbar nahe ſtehendes Wort, wie eben dieſes „Effekt“ an. Wollen wir daher genauer Das bezeichnen, was wir unter dieſem Worte verſtehen, ſo dürfen wir „Effekt“ überſetzen durch „Wirkung ohne Urſache“.

In der That bringt die Meyerbeer'ſche Muſik auf Diejenigen, die ſich an ihr zu erbauen vermögen, eine Wirkung ohne Urſache hervor. Dieß Wunder war nur der äußerſten Muſik möglich, d. h. einem Ausdrucksvermögen, das ſich (in der Oper) von jeher von allem Ausdrucksweerthen immer unabhän-

giger zu machen ſuchte, und ſeine vollſtändig erreichte Unabhangigkeit von ihm dadurch kundgab, daß es den Gegenſtand des Ausdruckes, der dieſem Ausdrucke allein Daſein, Maaß und Rechtfertigung geben ſollte, zu ſittlicher wie künſtleriſcher Nichtigkeit in dem Grade herabdrückte, daß er nun Daſein, Maaß und Rechtfertigung allein erſt aus einem Akte muſikaliſchen Beliebens gewinnen konnte, der ſomit ſelbſt alles wirklichen Ausdruckes bar geworden war. Dieſer Akt ſelbſt konnte aber wiederum nur in Verbindung mit anderen Momenten abſoluter Wirkung ermoglicht werden. In der extremſten Inſtrumentalmuſik war an die rechtfertigende Kraft der Phantaſie appellirt, welcher durch ein Programm, oder auch nur durch einen Titel, ein Stoff zum außermuſikaliſchen Anhalt gegeben wurde: in der Oper aber ſollte dieſer Anhalteſtoff verwirklicht, d. h. der Phantaſie jede peinliche Mühe erſpart werden. Was dort aus Momenten des natürlichen oder menſchlichen Erſcheinungslebens programmatiſch herbeigezogen war, ſollte hier in materiellſter Realitat wirklich vorgeführt werden, um eine phantaſtiſche Wirkung ſo ohne alle Mitwirkung der Phantaſie ſelbſt hervorzubringen. Dieſen materiellen Anhalteſtoff entnahm der Komponiſt nun der ſceniſchen Mechanik ſelbſt, indem er die Wirkungen, die ſie hervorzubringen vermochte, ebenfalls rein für ſich nahm, d. h. ſie von dem Gegenſtande loslöſte, der, außer-

Sturme erobert werden muß, wenn das Befreiungswerk einen siegreichen Fortgang haben soll. Durch vorangegangene Unfälle ist Entmuthigung eingetreten; schlechte Leidenschaften, Zwiespalt und Verwirrung wüthen im Heere: Alles ist verloren, wenn heute nicht noch Alles gewonnen wird. Das ist die Lage, in der Helden zu ihrer vollsten Größe wachsen. Der Dichter läßt den Helden, der sich soeben in nächtlicher Einsamkeit mit dem Gotte in sich, dem Geiste reinster Menschenliebe, berathen und durch seinen Hauch sich geweiht hat, im Grauen der Morgendämmerung heraustreten unter die Schaaren, die bereits uneinig geworden sind, ob sie feige Bestien oder göttliche Helden sein sollen. Auf seine mächtige Stimme sammelt sich das Volk, und diese Stimme dringt bis auf das innerste Mark der Menschen, die jetzt des Gottes in sich auch inne werden: sie fühlen sich gehoben und veredelt, und ihre Begeisterung hebt den Helden wieder höher empor, denn aus der Begeisterung drängt er nun zur That. Er ergreift die Fahne und schwingt sie hoch nach den furchtbaren Mauern dieser Stadt hin, dem festen Walle der Feinde, die, so lange sie hinter Wällen sicher sind, eine bessere Zukunft der Menschen unmöglich machen. „Auf denn! Sterben oder Siegen! Diese Stadt muß unser sein!“ — Der Dichter hat sich jetzt erschöpft: er will auf der Bühne den einen Augenblick nun ausgedrückt sehen, wo plötzlich die hoch erregte Stimmung wie in überzeugendster Wirklichkeit vor uns hintritt; die Scene muß uns zum Weltschauplatze werden, die Natur muß sich im Bunde mit unserem Hochgefühle erklären, sie darf uns nicht mehr eine kalte, zufällige Umgebung bleiben. Siehe da! Die heilige Noth drängt den Dichter; — er zertheilt die Morgennebel, und auf sein Geheiß steigt leuchtend die Sonne über die Stadt herauf, die nun dem Siege der Begeisterten geweiht ist.

Hier ist die Blüthe der allmächtigen Kunst, und diese Wunder schafft nur die dramatische Kunst.

Allein nach solchem Wunder, das nur der Begeisterung des dramatischen Dichters entblühen, und durch eine liebevoll aus dem Leben selbst aufgenommene Erscheinung ihm ermöglicht werden kann, verlangt es den Opernkomponisten nicht: er will die Wirkung, nicht aber die Ursache, die eben nicht in seiner Macht liegt. In der Hauptscene des „Propheten“ von Meyerbeer, die im Äußerlichen der soeben geschilderten gleich

iſt, erhalten wir die rein ſinnliche Wirkung einer dem Volksgeſange abgelauſchten, zu rauſchender Fulle geſteigerten, hymnenartigen Melodie für das Ohr, und für das Auge die einer Sonne, in der wir ganz und gar nichts Anderes, als ein Meiſterſtuck der Mechanik zu erkennen haben. Der Gegenſtand, der von jener Melodie nur erwärmt, von dieſer Sonne nur beſchienen werden ſollte, der hochbegeiſterte Held, der ſich aus innerſter Entzückung in jene Melodie ergießen mußte, und nach dem Gebote der drängenden Nothwendigkeit ſeiner Situation das Erſcheinen dieſer Sonne hervorrief, — der rechtfertigende, bedingende Kern der ganzen üppigen dramatiſchen Frucht — iſt gar nicht vorhanden*); ſtatt ſeiner fungirt ein charakteriſtiſch koſtumirter Tenorſänger, dem Meyerbeer durch ſeinen dichteriſchen Privatſecretär, Scribe, aufgegeben hat, ſo ſchön wie moglich zu ſingen und ſich dabei etwas kommuniſtiſch zu gebaren, damit die Leute zugleich auch etwas Pikantes zu denken hatten. Der Held, von dem wir vorhin ſprachen, iſt ein armer Teufel, der aus Schwachheit die Rolle eines Betrügers übernommen hat, und ſchließlich auf das Kläglichſte — nicht etwa

uns, das Ergebniß zu betrachten, das wahrlich lehrreich genug iſt. Zunächſt erſehen wir in dieſem Beiſpiele die vollkommene ſittliche und künſtleriſche Verunehrlichung des Dichters, an dem, wer es mit dem Komponiſten am beſten meint, kein gutes Haar mehr finden darf: alſo — die dichteriſche Abſicht ſoll uns nicht im Mindeſten mehr einnehmen, im Gegentheil, ſie ſoll uns anwidern. Der Darſteller ſoll uns ganz nur noch als koſtümirter Sänger intereſſiren, und dieß kann er in der genannten Scene nur durch das Singen jener bezeichneten Melodie, die demnach ganz für ſich — als Melodie — Wirkung macht. Die Sonne kann und ſoll daher ebenfalls nur ganz für ſich wirken, nämlich als auf dem Theater ermöglichte Nachahmung der wirklichen Sonne: der Grund ihrer Wirkung fällt ſomit nicht in das Drama, ſondern in die reine Mechanik zurück, die im Momente der Erſcheinung der Sonne einzig zu denken giebt: denn wie würde der Komponiſt erſchrecken, wollte man dieſe Erſcheinung etwa gar als eine beabſichtigte Verklärung des Helden, als Streiters für die Menſchheit auffaſſen! Im Gegentheil, ihm und ſeinem Publikum muß Alles daran liegen, von ſolchen Gedanken abzulenken und alle Aufmerkſamkeit allein auf das Meiſterſtück der Mechanik ſelbſt hinzuleiten. So iſt in dieſer einzigen, von dem Publikum ſo gefeierten Scene alle Kunſt in ihre mechaniſchen Beſtandtheile aufgelöſt: die Äußerlichkeiten der Kunſt ſind zu ihrem Weſen gemacht; und als dieſes Weſen erkennen wir — den Effekt, den abſoluten Effekt, d. h. den Reiz eines künſtlich entlockten Liebeskitzels, ohne die Thätigkeit eines wirklichen Liebesgenuſſes.

Ich habe mir nicht vorgenommen, eine Kritik der Meyerbeer'ſchen Opern zu geben, ſondern an ihnen nur das Weſen der modernſten Oper, in ihrem Zuſammenhange mit dem ganzen Genre überhaupt, darzuſtellen. War ich durch die Natur des Gegenſtandes gezwungen, meiner Darſtellung oft den Charakter einer hiſtoriſchen zu geben, ſo durfte ich mich dennoch nicht verleitet fühlen, dem eigentlichen hiſtoriſchen Detailliren mich hinzugeben Hätte ich im Beſonderen die Fähigkeit und den Beruf Meyerbeer's zur dramatiſchen Kompoſition zu charakteriſiren, ſo würde ich zur Feier der Wahrheit, die ich vollſtändig aufzudecken

mich bemühe, eine merkwürdige Erſcheinung in ſeinen Werken am ſtärkſten hervorheben. — In der Meyerbeer'ſchen Muſik giebt ſich eine ſo erſchreckende Hohlheit, Seichtigkeit und künſtleriſche Nichtigkeit kund, daß wir ſeine ſpezifiſch muſikaliſche Befähigung — namentlich auch zuſammengehalten mit der der bei Weitem größeren Mehrzahl ſeiner komponirenden Zeitgenoſſen — vollkommen auf Null zu ſetzen verſucht ſind. Nicht, daß er dennoch zu ſo großen Erfolgen vor dem Opernpublikum Europa's gelangt iſt, ſoll uns hier aber mit Verwunderung erfüllen, denn dieß Wunder erklärt ſich durch einen Hinblick auf dieſes Publikum ſehr leicht, — ſondern eine rein künſtleriſche Beobachtung ſoll uns feſſeln und belehren. Wir beobachten nämlich, daß bei der ausgeſprochenſten Unfähigkeit des berühmten Komponiſten, aus eigenem muſikaliſchem Vermögen das geringſte künſtleriſche Lebenszeichen von ſich zu geben, er nichtsdeſtoweniger an einigen Stellen ſeiner Opernmuſik ſich zu der Höhe des allerunbeſtreitbarſten, größten künſtleriſchen Vermögens erhebt. Dieſe Stellen ſind Erzeugniſſe wirklicher Begeiſterung, und prüfen wir näher, ſo erkennen wir auch, woher dieſe Begeiſterung an-

ſcheinung das wirkliche Weſen der Kunſt auf eine ſo klare und unwiderlegliche Weiſe dargethan wird, daß wir mit Entzücken erſehen müſſen, wie die Fähigkeit zu wahrhaftem Kunſtſchaffen auch dem allerverdorbenſten Muſikmacher ankommen muß, ſobald er das Gebiet einer Nothwendigkeit betritt, die ſtärker iſt, als ſeine eigenſüchtige Willkür, und ſein verkehrtes Streben plötzlich zu ſeinem eigenen Heile in die wahre Bahn ächter Kunſt lenkt.

Aber daß hier eben nur einzelner Züge zu erwähnen iſt, nicht aber eines einzigen ganzen, großen Zuges, nicht z. B. der ganzen Liebesſcene, deren ich gedachte, ſondern nur vereinzelter Momente in ihr, das zwingt uns vor Allem nur über die grauſame Natur jenes Wahnſinnes nachzudenken, der die Entwickelung der edelſten Fähigkeiten des Muſikers im Keime erſtickt, und ſeiner Muſe das fade Lächeln einer widerlichen Gefallſucht, oder das verzerrte Grinſen einer verrückten Herrſchwuth aufprägt. Dieſer Wahnſinn iſt der Eifer des Muſikers, alles Das für ſich und aus ſeinem Vermögen beſtreiten zu wollen, was er in ſich und ſeinem Vermögen gar nicht beſitzt, und an deſſen gemeinſamer Herſtellung er nur theilnehmen kann, wenn es ihm aus dem eigenthümlichen Vermögen eines Anderen zugeführt wird. Bei dieſem unnatürlichen Eifer, mit dem der Muſiker ſeine Eitelkeit befriedigen, nämlich ſein Vermögen in dem glänzenden Lichte eines unermeßlichen Könnens darſtellen wollte, hat er dieſes Vermögen, das in Wahrheit ein überaus reiches iſt, bis zu der bettelhaften Armuth herabgebracht, in der uns jetzt die Meyerbeer'ſche Opernmuſik erſcheint. Im eigenſüchtigen Streben, ihre engen Formen als alleingiltige dem Drama aufzudringen, hat dieſe Opernmuſik die ärmliche und beläſtigende Steifheit und Unergiebigkeit jener Formen bis zur Unerträglichkeit herausgeſtellt. In der Sucht, reich und mannigfaltig zu erſcheinen, iſt ſie als muſikaliſche Kunſt zur vollſten geiſtigen Dürftigkeit herabgeſunken, und zum Borgen von der materiellſten Mechanik hingedrängt worden. In dem egoiſtiſchen Vorgeben erſchöpfender dramatiſcher Charakteriſtik durch bloß muſikaliſche Mittel, hat ſie aber vollends alles natürliche Ausdrucksvermögen verloren, und ſich dafür zur fratzenhaften Poſſenreißerin herabgewürdigt. —

Sagte ich nun zu Anfang, der Irrthum im Kunſtgenre

der Oper habe darin bestanden, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war", — so müssen wir nun den Kern des Wahnes und endlich des Wahnsinns, der das Kunstgenre der Oper in seiner vollsten Unnatürlichkeit, bis zur Lächerlichkeit dargethan hat, dahin bezeichnen,

daß jenes Mittel des Ausdruckes aus sich die Absicht des Drama's bedingen wollte.

VII.

Wir sind zu Ende; denn wir haben das Vermögen der Musik in der Oper bis zur Kundgebung ihres gänzlichen Unvermögens verfolgt.

Wenn wir heut' zu Tage von Opernmusik im eigentlichen Sinne reden, sprechen wir nicht mehr von einer Kunst, sondern von einer bloßen Modeerscheinung. Nur der Kritiker, der Nichts von drangender künstlerischer Nothwendigkeit in sich fühlt, ver-

das Wesen unserer heutigen Musik uns nochmals, gedrängt aber bestimmt, vorführen. —

Wir werden am schnellsten zu einem klaren Überblicke gelangen, wenn wir das Wesen der Musik kurz und bündig in den Begriff der Melodie zusammenfassen.

Wie das Innere wohl der Grund und die Bedingung für das Äußere ist, in dem Äußeren sich aber erst das Innere deutlich und bestimmt kundgiebt, so sind Harmonie und Rhythmus wohl die gestaltenden Organe, die Melodie aber ist erst die wirkliche Gestalt der Musik selbst. Harmonie und Rhythmus sind Blut, Fleisch, Nerven und Knochen mit all' dem Eingeweide, das gleich jenen beim Anblicke des fertigen, lebendigen Menschen dem beschauenden Auge verschlossen bleibt; die Melodie dagegen ist dieser fertige Mensch selbst, wie er sich unserem Auge darstellt. Beim Anblicke dieses Menschen betrachten wir einzig die schlanke Gestalt, wie sie in der formgebenden Abgrenzung der äußeren Hauthülle sich uns ausdrückt; wir versenken uns in den Anblick der ausdrucksvollsten Äußerung dieser Gestalt in den Gesichtszügen, und haften endlich beim Auge, der lebenvollsten und mittheilungsfähigsten Äußerung des ganzen Menschen, der durch dieses Organ, das sein Mittheilungsvermögen wiederum nur aus der universellsten Fähigkeit, die Äußerungen der umgebenden Welt aufzunehmen, gewinnt, zugleich sein Innerstes am überzeugendsten uns kundgiebt. So ist die Melodie der vollendetste Ausdruck des inneren Wesens der Musik, und jede wahre, durch dieses innerste Wesen bedingte Melodie spricht auch durch jenes Auge zu uns, das am ausdrucksvollsten dieses Innere uns mittheilt, aber immer so, daß wir eben nur den Strahl des Augensternes, nicht jenen inneren, an sich noch formlosen Organismus in seiner Nacktheit erblicken.

Wo das Volk Melodien erfand, verfuhr es, wie der leiblich natürliche Mensch, der durch den unwillkürlichen Akt geschlechtlicher Begattung den Menschen erzeugt und gebiert, und zwar den Menschen, der, wenn er an das Licht des Tages gelangt, fertig ist, sogleich durch seine äußere Gestalt, nicht aber etwa erst durch seinen aufgedeckten inneren Organismus sich kundgiebt. Die griechische Kunst faßte diesen Menschen noch

vollkommnen nur nach ſeiner äußeren Geſtalt auf und bemuhte ſich, ſie auf das Getreueſte und Lebendigſte — endlich in Stein und Erz - nachzubilden. Das Chriſtenthum dagegen verfuhr anatomiſch; es wollte die Seele des Menſchen auffinden, öffnete und zerſchnitt den Leib und deckte all' den formloſen inneren Organismus auf, der unſeren Blick anwiderte, eben weil er nicht fur das Auge da iſt oder da ſein ſoll. Im Aufſuchen der Seele hatten wir aber den Leib getödtet; als wir auf den Quell des Lebens treffen wollten, vernichteten wir die Äußerung dieſes Lebens, und gelangten ſo nur auf todte Innerlichkeiten, die eben nur bei vollkommen ununterbrochener Äußerungsmöglichkeit Bedingungen des Lebens ſein konnten. Die aufgeſuchte Seele iſt aber in Wahrheit nichts Anderes, als das Leben: was der chriſtlichen Anatomie zu betrachten übrig blieb, war daher nur — der Tod.

Das Chriſtenthum hatte die organiſche kunſtleriſche Lebensregung des Volkes, ſeine naturliche Zeugungskraft erſtickt: es hatte in ſein Fleiſch geſchnitten, und mit dem dualiſtiſchen Sezirmeſſer auch ſeinen künſtleriſchen Lebensorganismus zerſtört. Die Gemeinſamkeit, in der ſich allein die künſtleriſche Zeugungs-

nahm. Die neue Vereinigung konnte nur eine künstliche sein. Wie die Dichtkunst nach den Regeln, die Aristoteles von den Tragikern abstrahirt hatte, konstruirt wurde, so mußte die Musik nach wissenschaftlichen Annahmen und Normen hergerichtet werden. Es war dies in der Zeit, wo nach gelehrten Rezepten und aus chemischen Dekokten sogar Menschen gemacht werden sollten. Einen solchen Menschen suchte auch die gelehrte Musik zu konstruiren: der Mechanismus sollte den Organismus herstellen, oder doch ersetzen. Der rastlose Trieb all' dieser mechanischen Erfindsamkeit ging in Wahrheit aber doch immer nur auf den wirklichen Menschen hinaus, auf den Menschen, der aus dem Begriffe wiederhergestellt, somit endlich zum wirklich organischen Leben wieder erwachen sollte. — Wir berühren hier den ganzen ungeheuren Entwickelungsgang der modernen Menschheit! —

Der Mensch, den die Musik herstellen wollte, war in Wirklichkeit aber nichts Anderes, als die Melodie, d. h. das Moment bestimmtester, überzeugendster Lebensäußerung des wirklich lebendigen, inneren Organismus der Musik. Je weiter sich die Musik in diesem nothwendigen Verlangen nach Menschwerdung entwickelt, sehen wir mit immer größerer Entschiedenheit das Streben nach deutlicher melodischer Kundgebung sich bis zur schmerzlichsten Sehnsucht steigern, und in den Werken keines Musikers sehen wir diese Sehnsucht zu solcher Macht und Gewalt erwachsen, wie in den großen Instrumentalwerken Beethoven's. In ihnen bewundern wir die ungeheuersten Anstrengungen des nach Menschwerdung verlangenden Mechanismus, die dahin gingen, alle seine Bestandtheile in Blut und Nerven eines wirklich lebendigen Organismus aufzulösen, um durch ihn zur unfehlbaren Äußerung als Melodie zu gelangen.

Hierin zeigt sich bei Beethoven der eigenthümliche und entscheidende Gang unserer ganzen Kunstentwickelung bei Weitem wahrhaftiger, als bei unseren Opernkomponisten. Diese erfaßten die Melodie als etwas, außerhalb ihres Kunstschaffens liegendes, Fertiges; sie lösten die Melodie, an deren organischer Erzeugung sie gar keinen Theil genommen hatten, vom Munde des Volkes los, rissen sie somit aus ihrem Organismus heraus, und verwandten sie eben nur nach willkürlichem Gefallen, ohne diese Verwendung irgendwie anders, als durch luxuriöses Be-

lieben zu rechtfertigen. War jene Volksmelodie die äußere Gestalt des Menschen, so zogen die Opernkomponisten diesem Menschen gewissermaßen seine Haut ab, und bedeckten mit ihr einen Gliedermann, wie um ihm menschliches Ansehen zu geben: sie konnten hiermit höchstens nur die civilisirten Wilden unseres halbhumschauenden Opernpublikums tauschen.

Bei Beethoven dagegen erkennen wir den natürlichen Lebensdrang, die Melodie aus dem inneren Organismus der Musik heraus zu gebären. In seinen wichtigsten Werken stellt er die Melodie keineswegs als etwas von vornherein Fertiges hin, sondern er lässt sie aus ihren Organen heraus gewissermaßen vor unseren Augen *gebären*; er weiht uns in diesen Gebärungsakt ein, indem er ihn uns nach seiner organischen Nothwendigkeit vorführt. Das Entscheidendste, was der Meister in seinem Hauptwerke uns endlich aber kundthut, ist *die* von ihm *als Musiker* gefühlte Nothwendigkeit, sich in die Arme des Dichters zu werfen, um den Akt der *Zeugung* der wahren unfehlbar wirklichen und erlösenden Melodie zu vollbringen. Um *Mensch* zu werden, mußte Beethoven *ein ganzer*, d. h. gemeinsamer, den geschlechtlichen Bedingungen *des Männlichen*

mit einigem Erfolge auch dieſe Melodie nachahmen zu können; ja, wir hätten ſelbſt im genaueſten Sinne Volkskünſtler ſein müſſen, um die Fähigkeit dieſer Nachahmung zu gewinnen; wir hätten ſie eigentlich alſo gar nicht nachzuahmen, ſondern als Volk ſelbſt wieder zu erfinden haben müſſen.

Wir konnten dagegen, in einem ganz anderen — von dem des Volkes himmelweit verſchiedenen Kunſtſchaffen befangen, dieſe Melodie im gröbſten Sinne eben nur verwenden, und zwar in einer Umgebung und unter Bedingungen, die ſie nothwendig entſtellen mußten. Die Geſchichte der Opernmuſik führt ſich im Grunde einzig auf die Geſchichte dieſer Melodie zurück, in welcher nach gewiſſen, denen der Ebbe und Fluth ähnlichen Geſetzen, die Perioden der Aufnahme und Wiederaufnahme der Volksmelodie mit denen ihrer eintretenden und immer wieder überhandnehmenden Entſtellung und Entartung wechſeln. — Diejenigen Muſiker, die dieſer üblen Eigenſchaft der zur Opernarie gewordenen Volksmelodie am ſchmerzlichſten inne wurden, ſahen ſich daher auf die mehr oder weniger deutlich empfundene Nothwendigkeit hingedrängt, auf die organiſche Zeugung der Melodie ſelbſt bedacht zu ſein. Der Opernkomponiſt ſtand der Auffindung des dazu nöthigen Verfahrens am nächſten, und gerade *ihm* mußte ſie doch nie glücken, weil er zu dem einzig der Befruchtung fähigen Elemente der Dichtkunſt in einem grundfalſchen Verhältniſſe ſtand, weil er in ſeiner unnatürlichen und uſurpatoriſchen Stellung dieſes Element gewiſſermaßen der Zeugungsorgane beraubt hatte. In ſeiner verkehrten Stellung zum Dichter mochte der Komponiſt es anfangen, wie er wollte, überall da, wo das Gefühl ſich auf die Höhe des melodiſchen Erguſſes aufſchwang, mußte er auch ſeine fertige Melodie mitbringen, weil der Dichter ſich von vornherein der ganzen *Form* zu fügen hatte, in welcher jene Melodie ſich kundgeben ſollte: dieſe Form war aber von ſo gebieteriſcher Einwirkung auf die Geſtaltung der Opernmelodie, daß ſie in Wahrheit auch ihren weſenhaften Inhalt beſtimmte.

Dieſe Form war von der Volksliedweiſe entnommen, ihre äußerlichſte Geſtaltung, der Wechſel und die Wiederkehr der Bewegung im rhythmiſchen Zeitmaaße ſogar der Tanzweiſe entlehnt, — die allerdings mit der Liedweiſe urſprünglich Eins war. In dieſer Form war nur variirt worden, ſie ſelbſt aber

blieb das unantaſtbare Gerüſte der Opernarie bis auf die neueſten Zeiten. Nur in ihr blieb einzig ein melodiſcher Aufbau denkbar; — natürlich blieb dieß aber auch immer nur ein Aufbau, der durch dieß Gerüſte von vornherein beſtimmt war. Der Muſiker, der, ſowie er in dieſe Form eintrat, nicht mehr erfinden, ſondern nur noch variiren konnte, war ſomit von vornherein jedes Vermögens zur organiſchen Erzeugung der Melodie beraubt; denn die wahre Melodie iſt, wie wir ſahen, ſelbſt Äußerung eines inneren Organismus; ſie muß daher, wenn ſie organiſch entſtanden ſein ſoll, gerade eben auch ihre Form ſich ſelbſt geſtalten, und zwar eine Form, wie ſie ihrem inneren Weſen zur beſtimmteſten Mittheilung entſprach. Die Melodie, die hingegen aus der Form konſtruirt wurde, konnte nie etwas Anderes, als Nachahmung derjenigen Melodie ſein, die ſich eben in jener Form urſprünglich ausſprach*). Das Streben, dieſe Form zu brechen, wird uns daher auch bei vielen Opernkomponiſten erſichtlich: mit künſtleriſchem Erfolge wäre ſie doch aber nur dann überwunden worden, wenn entſprechende neue Formen gewonnen worden wären; die neue Form wäre eine wirkliche Kunſtform doch aber nur dann geweſen, wenn ſie

Wir bezeichneten Beethoven's künſtleriſches Verfahren in ſeinen wichtigſten Inſtrumentalſätzen als „Vorführung des Aktes der Gebärung der Melodie". Beachten wir hierbei das Charakteriſtiſche, daß, wenn der Meiſter uns wohl erſt im Verlaufe des Tonſtückes die volle Melodie als fertig hinſtellt, dieſe Melodie dennoch beim Künſtler von Anfang herein ſchon als fertig vorauszuſetzen iſt: er zerbrach nur von vornherein die enge Form, — eben die Form, gegen die der Opernkomponiſt vergebens ankämpfte, — er zerſprengte ſie in ihre Beſtandtheile, um dieſe durch organiſche Schöpfung zu einem neuen Ganzen zu verbinden, und zwar dadurch, daß er die Beſtandtheile verſchiedener Melodieen ſich in wechſelnde Berührung ſetzen ließ, wie um die organiſche Verwandtſchaft der ſcheinbar unterſchiedenſten ſolcher Beſtandtheile, ſomit die Urverwandtſchaft jener verſchiedenen Melodieen ſelbſt, darzuthun. Beethoven deckt uns hierbei nur den inneren Organismus der abſoluten Muſik auf: es lag ihm gewiſſermaßen daran, dieſen Organismus aus der Mechanik herzuſtellen, ihm ſein inneres Leben zu vindiziren, und ihn uns am lebendigſten eben im Akte der Gebärung zu zeigen. Das, womit er dieſen Organismus befruchtete, war aber immer nur noch die abſolute Melodie; er belebte ſomit dieſen Organismus nur dadurch, daß er ihn — ſo zu ſagen — im Gebären übte, und zwar indem er ihn die bereits fertige Melodie wiedergebären ließ. Gerade durch dieſes Verfahren fand er ſich aber dazu hingedrängt, dem nun bis zur gebärenden Kraft neubelebten Organismus der Muſik auch den befruchtenden Samen zuzuführen, und dieſen entnahm er der zeugenden Kraft des Dichters. Fern von allem äſthetiſchen Experimentiren, konnte Beethoven, der hier unbewußt den Geiſt unſeres künſtleriſchen Entwickelungsganges in ſich aufnahm, doch nicht anders als in gewiſſem Sinne ſpekulativ zu Werke gehen. Er ſelbſt war keineswegs durch den zeugenden Gedanken eines Dichters zum unwillkürlichen Schaffen angeregt, ſondern er ſah ſich in muſikaliſcher Gebärungsluſt nach dem Dichter um. So erſcheint ſelbſt ſeine Freude-Melodie noch nicht auf oder durch die Verſe des Dichters erfunden, ſondern nur im Hinblick auf Schiller's Gedicht, in der Anregung durch ſeinen allgemeinen Inhalt, verfaßt. Erſt wo Beethoven von dem Inhalte dieſes Gedichtes im Verlaufe bis zur dramatiſchen Unmittelbarkeit ge-

steigert wird*), sehen wir seine melodischen Kombinationen immer bestimmter auch aus dem Wortverse des Gedichtes hervorwachsen, so daß der unerhört mannigfaltigste Ausdruck seiner Musik gerade nur dem, allerdings höchsten Sinne des Gedichtes und Wortlautes in solcher Unmittelbarkeit entspricht, daß die Musik von dem Gedichte getrennt uns plötzlich gar nicht mehr denkbar und begreiflich erscheinen kann. Und hier ist der Punkt, wo wir das Resultat der ästhetischen Forschung über den Organismus des Volksliedes mit erhellendster Deutlichkeit durch einen künstlerischen Akt selbst bethätigt sehen. Wie die lebendige Volksmelodie untrennbar vom lebendigen Volksgedichte ist, abgetrennt von diesem aber organisch getödtet wird, so vermag der Organismus der Musik die wahre, lebendige Melodie nur zu gebären, wenn er vom Gedanken des Dichters befruchtet wird. Die Musik ist die Gebärerin, der Dichter der Erzeuger; und auf dem Gipfel des Wahnsinnes war die Musik daher angelangt, als sie nicht nur gebären, sondern auch zeugen wollte.

Es hat keine Wahl, außer da, wo es nicht liebt. Wo es aber lieben muß, da empfindet es einen ungeheuren Zwang, der zum ersten Mal auch seinen Willen entwickelt. Dieser Wille, der sich gegen den Zwang auflehnt, ist die erste und mächtigste Regung der Individualität des geliebten Gegenstandes, die, durch das Empfängniß in das Weib gedrungen, es selbst mit Individualität und Willen begabt hat Dieß ist der Stolz des Weibes, der ihm nur aus der Kraft der Individualität erwächst, die es eingenommen hat und mit der Noth der Liebe zwingt. So kämpft es um des geliebten Empfängnisses willen gegen den Zwang der Liebe selbst, bis es unter der Allgewalt dieses Zwanges inne wird, daß er, wie sein Stolz, nur die Kraftausübung der empfangenen Individualität selbst ist, daß die Liebe und der geliebte Gegenstand Eins sind, daß es ohne diese weder Kraft noch Willen hat, daß es von dem Augenblicke an, wo es Stolz empfand, bereits vernichtet war. Das offene Bekenntniß dieser Vernichtung ist dann das thätige Opfer der letzten Hingebung des Weibes: sein Stolz geht so mit Bewußtsein in das Einzige auf, was es zu empfinden vermag, was es fühlen und denken kann, ja, was es selbst ist, — in die Liebe zu diesem Manne. —

Ein Weib, das nicht mit diesem Stolze der Hingebung liebt, liebt in Wahrheit gar nicht. Ein Weib, das gar nicht liebt, ist aber die unwürdigste und widerlichste Erscheinung der Welt. Führen wir uns die charakteristischesten Typen solcher Frauen vor!

Man hat die moderne italienische Opernmusik sehr treffend eine Lustdirne genannt. Eine Buhlerin kann sich rühmen, immer sie selbst zu bleiben; sie geräth nie außer sich, sie opfert sich nie außer wenn sie selbst Lust empfinden oder einen Vortheil gewinnen will, und für diesen Fall bietet sie nur den Theil ihres Wesens fremdem Genusse dar, über den sie mit Leichtigkeit verfügen kann, weil er ihr ein Gegenstand ihrer Willkür geworden ist. Bei der Liebesumarmung der Buhlerin ist nicht das Weib gegenwärtig, sondern nur ein Theil seines sinnlichen Organismus: sie empfängt in der Liebe nicht Individualität, sondern sie giebt sich ganz generell wiederum an das Generelle hin. So ist die Buhlerin ein unentwickeltes, verwahrlostes Weib, — aber sie übt doch wenigstens sinnliche Funktionen des weiblichen Ge-

ſchlechtes aus, an denen wir das Weib noch — wenn auch mit Bedauern — zu erkennen vermögen.

Die franzöſiſche Opermuſik gilt mit Recht als Kokette. Die Kokette reizt es, bewundert, ja gar geliebt zu werden: die ihr eigenthümliche Freude am Bewundert- und Geliebtſein kann ſie aber nur genießen, wenn ſie ſelbſt weder in Bewunderung noch gar in Liebe für den Gegenſtand, dem ſie Beides einflößt, befangen iſt. Der Gewinn, den ſie ſucht, iſt die Freude über ſich ſelbſt, die Befriedigung der Eitelkeit: daß ſie bewundert und geliebt wird, iſt der Genuß ihres Lebens, der augenblicklich ihr getrübt wäre, ſobald ſie ſelbſt Bewunderung oder Liebe empfände. Liebte ſie ſelbſt, ſo wäre ſie ihres Selbſtgenuſſes beraubt, denn in der Liebe muß ſie nothwendig ſich ſelbſt vergeſſen, und dem ſchmerzlichen, oft ſelbſtmörderiſchen Genuſſe des Anderen ſich hingeben. Vor nichts hütet ſich daher die Kokette ſo ſehr, als vor der Liebe, um das Einzige, was ſie liebt, unberührt zu erhalten, nämlich ſich ſelbſt, d h das Weſen, das ſeine verführeriſche Kraft, ſeine angeübte Individualität, doch erſt der Liebesannäherung des Mannes entnimmt, dem ſie — die Kokette — ſein Eigenthum ſomit zurückhält. Die Kokette lebt daher vom diebiſchen Egois-

umarmenden Jüngling plötzlich die Opfergluth der Liebe aufschlägt, — gedenken wir des Gottes und der Bajadere! —; der Kokette mag es sich ereignen, daß sie, die immer mit der Liebe spielt, in diesem Spiele sich eng verstrickt und trotz aller Gegenwehr der Eitelkeit sich von dem Netze gefangen sieht, in welchem sie nun weinend den Verlust ihres Willens beklagt. Nie aber wird dem Weibe dieses schöne Menschliche begegnen, das ihre Unbeflecktheit mit orthodoxem Glaubensfanatismus bewacht, — dem Weibe, dessen Tugend grundsätzlich in der Liebloſigkeit besteht. Die Prüde ist nach den Regeln des Anstandes erzogen, und hat das Wort „Liebe" von Jugend auf nur mit scheuer Verlegenheit aussprechen gehört. Sie tritt, das Herz voll Dogma, in die Welt, blickt scheu um sich, gewahrt die Buhlerin und die Kokette, schlägt an die fromme Brust und ruft: „Ich danke Dir, Herr, daß ich nicht bin wie Diese!" — Ihre Lebenskraft ist der Anstand, ihr einziger Wille die Verneinung der Liebe, die sie nicht anders kennt, als in dem Wesen der Buhlerin und Kokette. Ihre Tugend ist die Vermeidung des Lasters, ihr Wirken die Unfruchtbarkeit, ihre Seele impertinenter Hochmuth. — Und wie nahe ist gerade dieses Weib dem allerekelhaftesten Falle! In ihrem bigotten Herzen regt sich nie die Liebe, in ihrem sorgsam versteckten Fleische wohl aber gemeine Sinnenlust. Wir kennen die Konventikel der Frommen und die ehrenwerthen Städte, in denen die Blume der Muckerei erblühte! Wir haben die Prüde in jedes Laster der französischen und italienischen Schwester verfallen sehen, nur noch mit dem Laster der Heuchelei befleckt, und leider ohne alle Originalität! —

Wenden wir uns ab von dem abscheulichen Anblicke, und fragen wir nun, was für ein Weib soll die wahre Musik sein?

Ein Weib, das wirklich liebt, seine Tugend in seinen Stolz, seinen Stolz aber in sein Opfer setzt, in das Opfer, mit dem es nicht einen Theil seines Wesens, sondern sein ganzes Wesen in der reichsten Fülle seiner Fähigkeit hingiebt, wenn es empfängt. Das Empfangene aber froh und freudig zu gebären, das ist die That des Weibes, — und um Thaten zu wirken, braucht daher das Weib nur ganz Das zu sein, was es ist, durchaus aber nicht Etwas zu wollen: denn es kann nur Eines wollen, — Weib sein! Das Weib ist dem Manne daher das ewig klare und erkenntliche Maaß der natür-

lichen Untauglichkeit, denn es ist das Vollkommenste, wenn es nie aus dem Kreise der schönen Unwillkürlichkeit heraustritt, in den es durch Das, was sein Wesen einzig zu beseligen vermag, durch die Nothwendigkeit der Liebe gebannt ist.

Und hier zeige ich Euch nochmals den herrlichen Musiker, in welchem die Musik ganz Das war, was sie im Menschen zu sein vermag, wenn sie eben ganz nach der Fülle ihrer Wesenheit Musik und nichts Anderes als Musik ist. Blickt auf Mozart!

War er etwa ein geringerer Musiker, weil er nur ganz und gar Musiker war, weil er nichts Anderes sein konnte und wollte als Musiker? Seht seinen „Don Juan"! Wo hat je die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen, so sicher und bestimmt in reichster, überschwenglichster Fülle zu charakterisiren vermocht, als hier, wo der Musiker der Natur seiner Kunst nach nicht im Mindesten etwas Anderes war, als unbedingt liebendes Weib?

— Doch, halten wir an, und zwar gerade hier, um uns gründlich zu befragen, wer denn der Mann sein müsse, den

Geſammelte

Schriften und Dichtungen

von

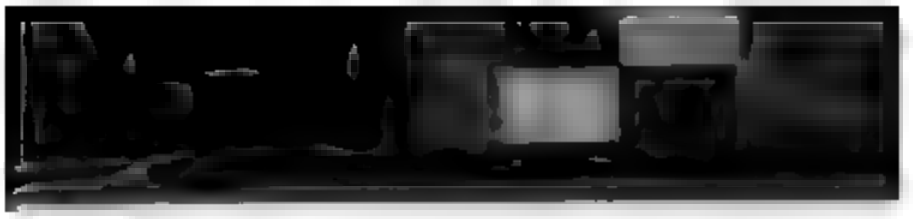
Richard Wagner.

Dritte Auflage.

Vierter Band.

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzſch.
1872.

Alle Rechte, auch das der Ueberſetzung, im Ganzen und Einzelnen vorbehalten.



Inhaltsverzeichniß.

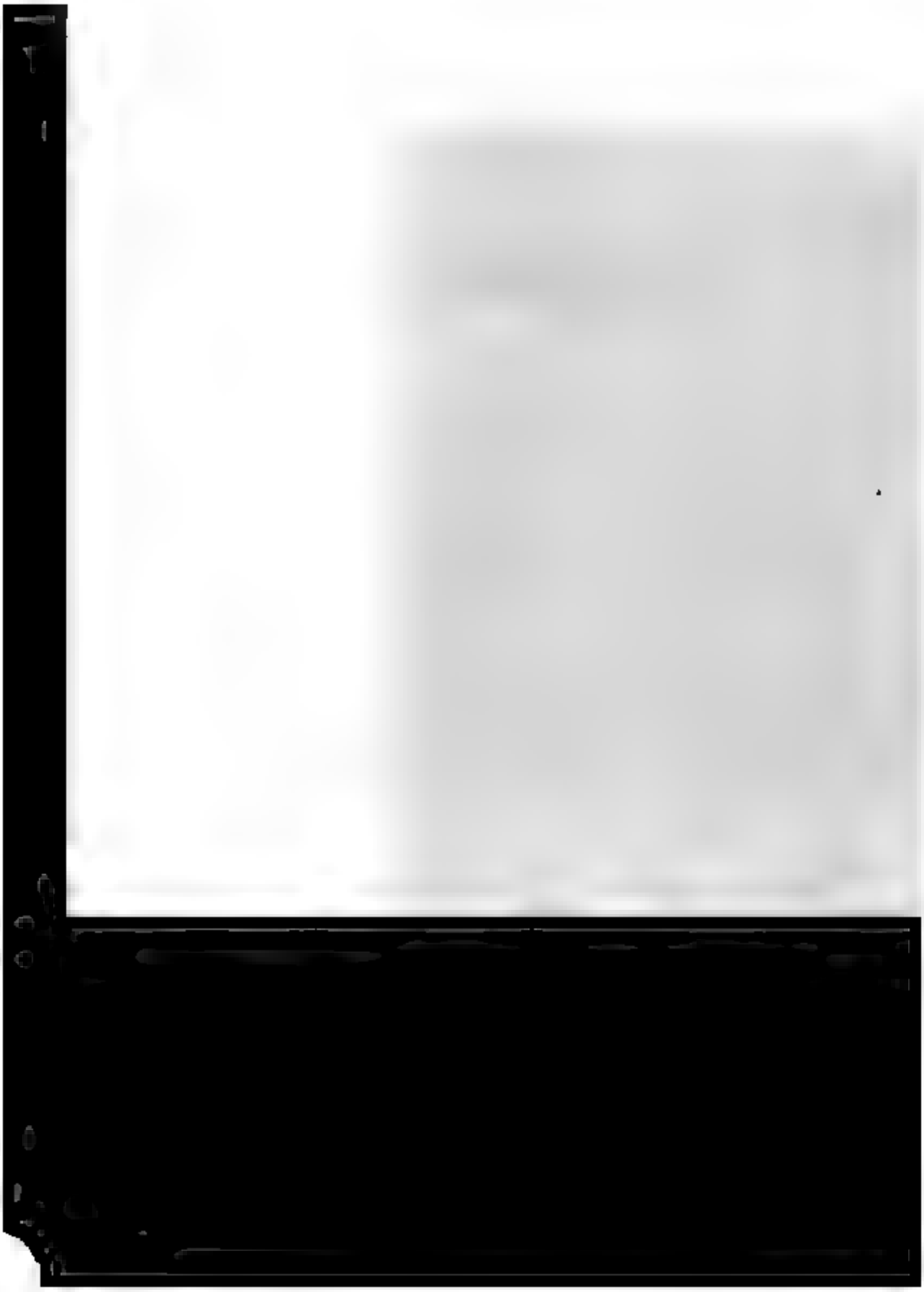
Seite

Oper und Drama, zweiter und dritter Theil:

Das Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt 1

Dichtkunſt und Tonkunſt im Drama der Zukunft . . 108

Eine Mittheilung an meine Freunde 230



Oper und Drama.

Zweiter und dritter Theil.

Zweiter Theil.

Das Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt.

Als Leſſing in ſeinem „Laokoon“ ſich bemühte, die Grenzen der Dichtkunſt und Malerei aufzuſuchen und zu bezeichnen, hatte er die Dichtkunſt im Auge, die ſelbſt bereits nur noch Schilderei war. Er geht von Vergleichs- und Grenzlinien aus, die er zwiſchen dem plaſtiſchen Bildwerke, welches uns die Scene des Todeskampfes Laokoon's darſtellt, und der Schilderung zieht, welche Virgilius in ſeiner „Aeneis“, einem für die Lektüre geſchriebenen Epos, von derſelben Scene entwirft. Berührt Leſſing im Laufe ſeiner Unterſuchung ſelbſt den Sophokles, ſo hat er dabei wiederum nur den litterariſchen Sophokles im Sinne, wie er vor uns ſteht, oder, wenn er das lebendig aufgeführte tragiſche Kunſtwerk des Dichters ſelbſt in das Auge faßt, ſtellt er dieß unwillkürlich auch außer allem Vergleich mit dem Werke der Bildhauerei oder Malerei, weil nicht das lebendige tragiſche Kunſtwerk dieſen bildenden Künſten gegenüber begrenzt iſt, ſondern dieſe zu jenem gehalten, ihrer kümmerlichen Natur nach ihre nothwendigen Schranken finden. Überall da, wo Leſſing der Dichtkunſt Grenzen und Schranken zuweiſt, meint er nicht

das unmittelbar zur Anſchauung gebrachte, ſinnlich dargeſtellte dramatiſche Kunſtwerk, das in ſich alle Momente der bildenden Kunſt nach höchſter, nur in ihm erreichbarer Fülle vereinigt und aus ſich erſt dieſer Kunſt höhere künſtleriſche Lebensmöglichkeit zugeführt hat, ſondern den dürftigen Todesſchatten dieſes Kunſtwerkes, das erzählende, ſchildernde, nicht an die Sinne, ſondern an die Einbildungskraft ſich kundgebende Litteraturgedicht, in welchem dieſe Einbildungskraft zum eigentlichen darſtellenden Faktor gemacht worden war, zu dem ſich das Gedicht nur anregend verhielt.

Eine ſolche künſtliche Kunſt erreicht irgendwelche Wirkung allerdings nur durch genaueſte Beobachtung von Grenzen und Schranken, weil ſie ſorgſam darauf bedacht ſein muß, durch vorſichtigſtes Verfahren die unbegrenzte Einbildungskraft, die ſtatt ihrer die eigentliche Darſtellerin zu ſein hat, vor jeder ausſchweifenden Verwirrung zu bewahren, um ſie dagegen auf den einen gedrangten Punkt hinzuleiten, in welchem ſie den beabſichtigten Gegenſtand ſich ſo deutlich und beſtimmt wie möglich vorzuſtellen vermag. An die Einbildungskraft einzig wen-

ungeſtört wie möglich die Schwierigkeit überwunden werde, der Einbildungskraft durch Schilderung einen feſten Anhaltepunkt zu geben; die Mittel zu dieſer Schilderung häufen, kann ſehr richtig die Schilderung nur verwirren, und die Phantaſie, indem ſie durch Vorführung ungleicher Schilderungsmittel beängſtigt oder zerſtreut wird, von der Erfaſſung des Gegenſtandes nur ablenken.

Reinheit der Kunſtart wird daher das erſte Erforderniß für ihre Verſtändlichkeit, wogegen Miſchung der Kunſtarten dieſe Verſtändlichkeit nur trüben kann. In der That kann uns nichts Verwirrenderes vorkommen, als wenn z. B. der Maler ſeinen Gegenſtand in einer Bewegung darſtellen wollte, deren Schilderung nur dem Dichter möglich iſt; vollkommen widerwärtig erſcheint uns aber gar erſt ein Gemälde, in welchem die Verſe des Dichters einer Perſon in den Mund geſchrieben ſind. Wenn der Muſiker — d. h. der abſolute Muſiker — zu malen verſucht, ſo bringt er weder Muſik noch ein Gemälde zu Stande; wollte er aber die Anſchauung eines wirklichen Gemäldes durch ſeine Muſik begleiten, ſo dürfte er ſicher ſein, daß man weder das Gemälde noch ſeine Muſik verſtehen würde. Wer ſich die Vereinigung aller Künſte zum Kunſtwerke nur ſo vorſtellen kann, als ob darunter gemeint ſei, daß z. B. in einer Gemäldegalerie und zwiſchen aufgeſtellten Statuen ein Goethe'ſcher Roman vorgeleſen und dazu noch eine Beethoven'ſche Symphonie vorgeſpielt würde*), der hat allerdings Recht, wenn er auf Trennung der Künſte beſteht und es jeder einzelnen zugewieſen laſſen will, wie ſie ſich zu möglichſt deutlicher Schilderung ihres Gegenſtandes verhelfe. Daß aber von unſeren modernen Äſthetikern auch das Drama in die Kategorie einer Kunſtart geſtellt, und als ſolche dem Dichter als beſonderes Eigenthum in dem Sinne zu geſprochen wird, daß die Einmiſchung einer anderen

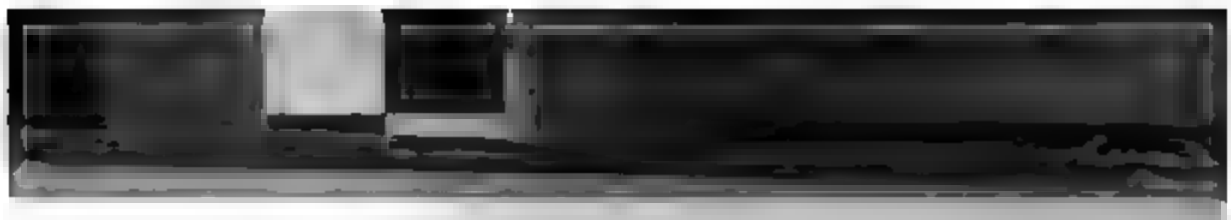
*) So in der That ſtellen ſich kindiſch-kluge Litteraten das von mir bezeichnete „vereinigte Kunſtwerk" vor, wenn ſie dieß für einen Akt des „wüſten Durcheinanderwerfens" aller Kunſtarten anſehen zu müſſen glauben. Ein ſächſiſcher Kritiker findet aber auch für gut, meinen Appell an die Sinnlichkeit als groben „Senſualismus" aufzufaſſen, worunter er natürlich Bauchgelüſte verſtanden wiſſen will. — Man kann den Blödſinn dieſer Äſthetiker nur durch ihre lügneriſche Abſicht erklären.

Kunst, wie der Musik, in dasselbe der Entschuldigung bedürfe, keineswegs aber als gerechtfertigt anzusehen sei, das heißt aus der Lessing'schen Definition eine Konsequenz ziehen, von deren Berechtigung in dieser nicht eine Spur vorhanden ist. Diese Leute sehen aber im Drama nichts Anderes, als einen Litteraturzweig, eine Gattung der Dichtkunst wie Roman oder Lehrgedicht, nur mit dem Unterschiede, daß jenes, anstatt bloß gelesen, von verschiedenen Personen auswendig gelernt, deklamirt, mit Weisen begleitet und von Theaterlampen beleuchtet werden soll. Zu einem auf der Bühne dargestellten Litteraturdrama würde sich eine Musik allerdings fast ebenso verhalten, als ob sie zu einem aufgestellten Gemälde vorgetragen würde, und mit Recht ist daher das sogenannte Melodrama als ein Genre von unerquicklichster Gemischtheit verworfen worden. Dieses Drama, das unsere Litteraten einzig im Sinne haben, ist aber ebenso wenig ein wahres Drama, als ein Klavier*) ein Orchester, oder gar ein Sängerpersonal ist. Die Entstehung des Litteraturdrama's verdankt sich ganz demselben egoistischen Geiste unserer allgemeinen Kunstentwickelung, wie das Klavier, und an ihm will ich diesen Gang in Kürze recht deutlich machen.

Zeitdauer, nicht aber mehr nach seinem wechselnden Ausdrucke festhalten, bis endlich das Klavier selbst diesen Ton nur noch andeutete, seinen wirklichen Körper aber der Gehörphantasie sich zu denken überließ. So haben wir im Klavier ein Instrument, welches die Musik nur noch schildert. Wie kam es aber, daß der Musiker sich endlich mit einem tonlosen Instrumente begnügte? Aus keinem anderen Grunde, als um allein, ganz für sich, ohne gemeinsames Zusammenwirken mit Anderen, sich Musik machen zu können. Die menschliche Stimme, die an und für sich nur in Verbindung mit der Sprache sich melodisch kundzugeben vermag, ist ein Individuum; nur das übereinstimmende Zusammenwirken mehrerer solcher Individuen bringt die symphonische Harmonie hervor. Die Blas- und Streichinstrumente standen der menschlichen Stimme auch darin noch nahe, daß auch ihnen dieser individuelle Charakter zu eigen blieb, durch den jedes von ihnen eine bestimmte, wenn auch noch so reich zu modulirende Klangfarbe besaß, und zur Hervorbringung harmonischer Wirkungen zum ebenfalls gemeinsamen Zusammenwirken genöthigt war. In der christlichen Orgel waren bereits alle diese lebendigen Individualitäten in todte Pfeifenregister gereiht, die auf den befehlenden Tastentritt des einen und untheilbaren Spielers ihre mechanisch hervorgetriebenen Stimmen zur Ehre Gottes erhoben. Auf dem Klaviere endlich konnte der Virtuos ohne die Beihilfe irgend eines Anderen (der Orgelspieler hatte noch des Bälgetreters bedurft) eine Unzahl von klopfenden Hämmern zu seiner eigenen Ehre in Bewegung setzen, denn dem Zuhörenden, der an einer tönenden Musik sich nicht mehr zu erfreuen hatte, blieb nur noch die Bewunderung der Fertigkeit des Tastenschlägers zur Beachtung übrig. — Wahrlich, unsere ganze moderne Kunst gleicht dem Klaviere: in ihr verrichtet jeder Einzelne das Werk einer Gemeinsamkeit, aber leider eben nur in abstracto und mit vollster Tonlosigkeit! Hämmer — aber keine Menschen! —

Wir wollen nun das Litteraturdrama, in das unsere Ästhetiker mit so puritanistischem Hochmuthe der herrlich athmenden Musik den Eintritt versperren, vom Standpunkte des Klavieres*)

*) Mir gilt es wahrlich nicht bedeutungslos, daß derjenige Klaviervirtuos, der in unseren Tagen nach jeder Seite hin die



aus rückwärts bis auf den Urſprung dieſes Klavieres verfolgen, und — was gilt es? — wir treffen endlich auf den lebendigen menſchlichen Sprachton, der mit dem Geſangtone ein und daſſelbe iſt, und ohne den wir weder Klavier noch Litteraturdrama kennen würden. —

I.

Das moderne Drama hat zweierlei Urſprung: einen natürlichen, unſerer geſchichtlichen Entwickelung eigenthümlichen, den Roman, — und einen fremdartigen, unſerer Entwickelung durch Reflexion aufgepfropften, das, nach den misverſtandenen Regeln des Ariſtoteles aufgefaßte griechiſche Drama.

Der eigentliche Kern unſerer Poeſie liegt im Roman; im Streben, dieſen Kern ſo ſchmackhaft wie möglich zu machen, ſind unſere Dichter wiederholt auf fernere oder nähere Nachahmung des griechiſchen Drama's verfallen. —

Die höchſte Blüthe des dem Roman unmittelbar entſprungenen Drama's haben wir in den Schauſpielen des Shake-

Mittelalters und den Beginn der neueren Zeit bezeichnen. Hier strebt mit wahrer Riesenkraft der innere Mensch, sich zu äußern. Der ganze Gährungsstoff der wunderbaren Mischung germanisch individuellen Heroenthumes mit dem Geiste des römisch-katholizisirenden Christenthumes drängte sich von innen nach außen, gleichsam um in der Außerung seines Wesens den unlösbaren inneren Skrupel los zu werden. Überall äußerte sich dieser Drang nur als Lust zur Schilderung, denn unbedingt ganz und gar sich selbst geben kann nur der Mensch, der im Inneren ganz mit sich einig ist: das war aber der Künstler der Renaissance nicht; dieser erfaßte das Äußere nur in der Begierde, vor dem inneren Zwiespalte zu fliehen. Sprach sich dieser Trieb am erkenntlichsten nach der Richtung der bildenden Künste hin aus, so ist er in der Dichtung nicht minder ersichtlich. Nur ist zu beachten, daß, wie die Malerei sich zu treuester Schilderung des lebendigen Menschen angelassen hatte, die Dichtkunst sich von der Schilderung bereits schon zur Darstellung wandte, und zwar indem sie vom Roman zum Drama vorschritt.

Die Poesie des Mittelalters hatte bereits das erzählende Gedicht hervorgebracht und bis zur höchsten Blüthe entwickelt. Dieses Gedicht schilderte menschliche Handlungen und Vorgänge, und deren bewegungsvollen Zusammenhang, in der Weise, wie ähnlich der Maler sich bemüht, die charakteristischen Momente solcher Handlungen uns vorzuführen. Das Vermögen des Dichters, der von der unmittelbaren, lebendigen Darstellung der Handlung durch wirkliche Menschen absah, war aber so unbegrenzt, als die Einbildungskraft des Lesers oder Zuhörers, an die er sich einzig wandte. Dieses Vermögen fühlte sich zu den ausschweifendsten Kombinationen von Vorfällen und Lokalitäten um so mehr veranlaßt, als sein Gesichtskreis sich über ein immer anschwellenderes Meer außen vorgehender Handlungen verbreitete, wie sie eben aus dem Gebahren jener abenteuersüchtigen Zeit hervorgingen. Der Mensch, der in sich uneinig mit sich selbst war, und im Kunstschaffen dem Zwiespalte seines Inneren entfliehen wollte, — wie er zuvor vergeblich sich gemüht hatte, diesen Zwiespalt selbst künstlerisch zu bewältigen*), — fühlte nicht den Drang, ein bestimmtes Etwas seines Inneren auszusprechen,

*) Denken wir an die eigentliche christliche Poesie.

ſondern dieſes Etwas vielmehr erſt in der Außenwelt zu ſuchen: er zerſtreute ſich gewiſſermaßen nach Innen durch willigſtes Erfaſſen alles von der Außenwelt ihm Vorgeführten, und je mannigfaltiger und bunter er dieſe Erſcheinungen zu miſchen verſtand, deſto ſicherer durfte er eben den unwillkürlichen Zweck innerer Zerſtreuung zu erreichen hoffen. Der Meiſter dieſer liebenswürdigen, aber aller Innerlichkeit, alles Haftes der Seele entbehrenden Kunſt war **Arioſto**.

Je weniger aber, nach ungeheuren Ausſchweifungen, dieſe ſchimmernden Gemälde der Phantaſie den inneren Menſchen wiederum zu zerſtreuen vermochten, je mehr dieſer Menſch unter dem Drucke politiſcher und religiöſer Gewaltſamkeiten zur Kraftanſtrengung eines Gegendruckes aus ſeinem inneren Weſen ſelbſt gedrängt wurde, deſto deutlicher erkennen wir auch in der vorliegenden Dichtungsart das Streben ausgeſprochen, der Maſſe des vielartigen Stoffes von Innen heraus Herr zu werden, ſeiner Geſtaltung einen feſten Mittelpunkt zu geben, und dieſen Mittelpunkt als Axe des Kunſtwerkes aus der eigenen Anſchauung, aus dem feſten Wollen eines Etwas, in dem ſich das innere Weſen ausſpricht, zu entnehmen. Dieſes Etwas iſt der Ge-

hervorgegangen: ſeine Schöpfung war ſo aus der Natur unſerer Dichtkunſt bedingt, wie das Drama der Zukunft ganz naturgemäß aus der Befriedigung der Bedürfniſſe geboren werden wird, die das Shakeſpeare'ſche Drama angeregt, noch nicht aber geſtillt hat.

Shakeſpeare, den wir uns hier immer im Vereine mit ſeinen Vorgängern und nur als deren Haupt denken müſſen, verdichtete den erzählenden Roman zum Drama, indem er ihn gewiſſermaßen für die Darſtellung auf der Schaubühne überſetzte. Die vorher von der redend erzählenden Poeſie nur geſchilderten menſchlichen Handlungen ließ er nun von wirklich redenden Menſchen, die für die Dauer der Darſtellung in Ausſehen und Gebärde mit den darzuſtellenden Perſonen des Romanes ſich identifizirten, Auge und Ohr zugleich vorführen. Er fand hierzu eine Schaubühne und Schauſpieler vor, die bis dahin als unterirdiſch verborgene, heimlich aber immer noch fortrieſelnde Quellader des wirklichen Volkskunſtwerkes dem Auge des Dichters ſich entzogen hatten, von ſeinem ſehnſüchtig ſuchenden Blicke aber ſchnell entdeckt wurden, als die Noth ihn zu ihrer Auffindung trieb. Das Charakteriſtiſche dieſer Volksſchaubühne war aber, daß die Schauſpieler, die daher ſich auch vorzugsweiſe ſo nannten, auf ihr dem Auge, und abſichtlich gerade faſt nur dem Auge ſich mittheilten. Ihre Darſtellungen auf freiem Platze vor der weithin ausgedehnten Menge konnten lediglich faſt nur durch die Gebärde wirken, und in der Gebärde ſprechen ſich deutlich eben nur Handlungen, nicht aber — ſobald die Sprache fehlt — die inneren Motive dieſer Handlungen aus, ſo daß das Spiel dieſer Darſteller ſeiner Natur nach ebenſo von grotesker, maſſenhaft gehäufter Handlung ſtrotzte, als der Roman, deſſen zerſtreute Vielſtoffigkeit der Dichter eben zuſammenzudrängen ſich bemühte. Der Dichter, der dieſem Volksſchauſpiele zuſah, mußte finden, daß aus Mangel einer verſtändlichen Sprache dieſes zu eben der ungeheuerlichen Vielhandlichkeit gedrängt ſei, wie der erzählende Romandichter durch die Unfähigkeit, ſeine geſchilderten Perſonen und Vorgänge wirklich darzuſtellen. Er mußte den Schauſpielern zurufen: „Gebt mir Eure Bühne, ich gebe Euch meine Rede, ſo iſt uns Beiden geholfen"!

Wir ſehen nun vom Dichter zu Gunſten des Drama's die Volksſchaubühne zum Theater verengen. Ganz ſo wie die Hand-

lung selbst durch deutliche Darlegung der Beweggründe, die sie hervorrufen, zu bestimmten wichtigsten Momenten derselben zusammengedrängt werden mußte, stellte sich die Nothwendigkeit heraus, auch den Schauplatz zusammenzudrängen, und zwar namentlich aus Rücksicht auf den Zuschauer, der nun nicht mehr bloß schauen, sondern auch deutlich hören sollte. Wie auf den Raum, hatte sich diese Beschränkung auch auf die Zeitdauer des dramatischen Spieles auszudehnen. Die Mysterienbühne des Mittelalters, auf weitem Anger oder auf freien Plätzen und Straßen der Städte aufgeschlagen, bot der versammelten Volksmenge eine tagelang, ja, — wie wir noch heute es erfahren, — mehrere Tage lang dauerndes Schauspiel dar: ganze Historien, vollständige Lebensgeschichten wurden aufgeführt, aus welchen die ab- und zuwogende Zuschauermasse nach Belieben für ihre Schaulust sich auswählen konnte, was ihr das Sehenswertheste erschien. Solch' eine Aufführung war das vollständig entsprechende Seitenstück der ungeheuer bunten und vielstoffigen Historien des Mittelalters selbst gerade so larvenhaft charakterlos, ohne alle individuelle Lebensregung, hölzern und grob zugeschnitten waren die vielhandelnden Personen dieser gelesenen Historien, wie

wendigen Ergänzung eben nur wieder an die Phantasie, aus der es sich gerade an die Sinne wandte, appelliren will.

Nur Eines blieb auf dieser verengten Bühne noch gänzlich nur der Phantasie überlassen, — die Darstellung der Scene selbst, in welcher die Darsteller den lokalen Erfordernissen der Handlung gemäß auftraten. Teppiche umhingen die Bühne; die Inschrift einer leicht zu wechselnden Tafel zeigte dem Zuschauer den Ort, ob Palast, Straße, Wald oder Feld, an, der als Scene gedacht werden sollte. Durch diesen einen, der damaligen Bühnenkunst noch unumgänglich nöthigen Appell an die Phantasie, blieb im Drama dem buntstoffigen Romane und der vielhandlichen Historie noch Thor und Thür offen. Fühlte der Dichter, dem es bis jetzt immer nur noch um die leiblich redende Darstellung des Romanes zu thun war, die Nothwendigkeit einer naturgetreuen Darstellung auch der umgebenden Scene noch nicht, so konnte er die Nothwendigkeit, die darzustellende Handlung in noch immer bestimmtere Begrenzung der wichtigsten Momente derselben zusammenzudrängen, auch nicht empfinden. Wir sehen hieran mit ersichtlichster Deutlichkeit, wie zur vollendetsten Gestaltung des Kunstwerkes einzig die entscheidende Nothwendigkeit hindrängt, die dem Wesen der Kunst gemäß den Künstler bestimmt, aus der Phantasie sich an die Sinne zu wenden, die Phantasie aus ihrer unbestimmten Thätigkeit durch die Sinne zu einer festen, verständnißvollen Wirksamkeit zu vermögen. Diese, alle Kunst gestaltende, das Streben des Künstlers einzig befriedigende, Nothwendigkeit erwächst uns nur aus der Bestimmtheit einer universell sinnlichen Anschauung: sind wir all' ihren Anforderungen vollkommen gerecht, so treibt auch sie uns zum vollkommensten Kunstschaffen. Shakespeare, der die eine Nothwendigkeit der naturgetreuen Darstellung der umgebenden Scene noch nicht empfand, und daher die Vielstoffigkeit des von ihm dramatisch behandelten Romanes gerade nur so weit sichtete und zusammendrängte, als die von ihm empfundene Nothwendigkeit eines verengten Schauplatzes und einer begrenzten Zeitdauer der von wirklichen Menschen dargestellten Handlung es erheischte, — Shakespeare, der innerhalb dieser Grenzen Historie und Roman zu so überzeugend charakteristischer Wahrheit belebte, daß er zum ersten Male Menschen von so mannigfaltiger und drastischer Individualität darstellte, wie no

kein Dichter vor ihm es vermocht hatte, — dieſer Shakeſpeare iſt nichtsdeſtoweniger in ſeinen, durch die eine bezeichnete Nothwendigkeit noch nicht geſtalteten, Dramen der Grund und der Ausgangspunkt einer beiſpielloſen Verwirrung in der dramatiſchen Kunſt über zwei Jahrhunderte hindurch, bis auf unſere Tage, geworden.

Dem Romane und dem loſen Gefüge der Hiſtorie war im Shakeſpare'ſchen Drama, wie ich mich ausdrückte, eine Thüre offen gelaſſen worden, durch die ſie nach Belieben aus- und eingehen konnten: dieſe Thüre war die der Phantaſie überlaſſene Darſtellung der Scene. Wir werden nun ſehen, daß die hieraus entſtehende Verwirrung ganz in dem Grade vorwärts ſchritt, als dieſe Thüre von anderer Seite her auf das Rückſichtsloſeſte zugeſchlagen ward, und die gefühlte Mangelhaftigkeit der Scene wiederum zu willkürlichen Gewaltſamkeiten gegen das lebendige Drama ſelbſt trieb.

Bei den ſogenannten romaniſchen Nationen Europa's, unter denen die ſchrankenloſe Abenteuerlichkeit des alle germani-

bildete Italiener und Franzose*) ab; in seiner rohen Einfalt und Formlosigkeit erinnerte es ihn an den ganzen Wust des Mittelalters, den er eben wie einen schweren, beängstigenden Traum von sich abzuschütteln bemüht war. Dagegen ging er auf die historische Wurzel seiner Sprache zurück, und wählte zunächst aus römischen Dichtern, den litterarischen Nachahmern der Griechen, sich Muster auch für das Drama, das er zur Unterhaltung der fein erzogenen vornehmen Welt als Ersatz für das, nur noch den Pöbel ergetzende, Volksschauspiel vorführte. Malerei und Architektur, die Hauptkünste der romanischen Renaissance, hatten das Auge dieser vornehmen Welt so geschmackvoll und zu solchen Ansprüchen ausgebildet, daß das rohe, mit Teppichen verhängte Bretgerüst der brittischen Schaubühne ihm nicht behagen konnte. Als Schauplatz ward in den Palästen der Fürsten den Schauspielern der prachtvolle Saal angewiesen, in welchem sie mit geringen Modificationen ihre Scene herzustellen hatten. Stabilität der Scene ward als maaßgebendes Haupterforderniß für das ganze Drama festgestellt, und hierin begegnete sich die angenommene Geschmacksrichtung der vornehmen Welt mit dem modernen Ursprunge des ihr vorgeführten Drama's, den Regeln des Aristoteles. Der fürstliche Zuschauer, dessen *Auge* durch die bildende Kunst zu seinem vornehmsten Organe positiven Genußsinnes gemacht worden war, liebte es nicht, gerade *diesen* Sinn binden zu sollen, um der Phantasie, der gesichtslosen, ihn unterzuordnen, und zwar um so weniger, als er grundsätzlich der Erregung der unbestimmten, mittelalterlich gestaltenden Phantasie auswich. Es hätte ihm die Möglichkeit geboten werden müssen, die Scene, bei jeder Veranlassung des Drama's zum Wechsel derselben, dem Gegenstande getreu mit malerischer und plastischer Genauigkeit dargestellt zu sehen, um diesen Wechsel selbst gestatten zu können.

*) Da ich keine Geschichte des modernen Drama's schreibe, sondern in der Entwickelung desselben, meinem Zwecke gemäß, nur diejenigen zwei Hauptrichtungen nachzuweisen habe, in welchen sich die Grundverschiedenheit jener Entwickelungswege am deutlichsten ausspricht, habe ich das *spanische Theater* übergangen, weil in ihm allein diese verschiedenen Wege sich charakteristisch kreuzen, wodurch es zwar an sich unvergleichlich bedeutend wird, für uns aber nicht zwei so entschiedene Gegensätze herausbildet, wie sie, für alle neuere Entwickelung des Drama's maaßgebend, in Shakespeare und der französischen Tragédie vorliegen.

Was ſpäter bei der Miſchung der dramatiſchen Richtungen ermöglicht wurde, war hier aber gar nicht zu verlangen nothig, weil andererſeits die Ariſtoteliſchen Regeln, nach denen dieſes fingirte Drama konſtruirt wurde, auch die Einheit der Scene zu einer wichtigen Bedingung deſſelben machten. Gerade Das alſo, was der Britte bei ſeinem organiſchen Schaffen des Drama's aus Innen als äußeres Moment noch unbeachtet ließ, ward zu einer, von Außen her geſtaltenden, Norm für das franzöſiſche Drama, das ſo aus dem Mechanismus heraus ſich in das Leben hinein zu konſtruiren ſuchte.

Wichtig iſt es nun, genau zu beachten, wie dieſe äußerliche Einheit der Scene die ganze Haltung des franzöſiſchen Drama's dahin bedang, daß die Darſtellung der Handlung faſt ganz von dieſer Scene ausgeſchloſſen, und dafür nur der Vortrag der Rede in ihr zugelaſſen wurde. Somit mußte auch grundſatzlich der von Handlung ſtrotzende Roman, das poetiſche Grundelement des mittelalterlichen und neueren Lebens, von der Darſtellung auf dieſer Scene ausgeſchloſſen bleiben, da die Vorfuhrung ſeines vielgliederigen Stoffes ohne häufige Verwandlung der Scene geradezu unmöglich war. Alſo nicht nur die äußerliche

Scene die Handlung: Beweggründe mit davon abgelöſter und außerhalb verlegter Bewegung, Wollen ohne Können. Alle Kunſt warf ſich daher auch nur auf die Äußerlichkeit der Rede, die ganz folgerichtig in Italien (von woher das neue Kunſtgenre ausgegangen war) auch alsbald ſich in jenen muſikaliſchen Vortrag verlor, den wir bereits umſtändlicher als den eigentlichen Inhalt des Opernweſens kennen gelernt haben. Auch die franzöſiſche Tragédie ging mit Nothwendigkeit in die Oper über: Gluck ſprach den wirklichen Inhalt dieſes Tragödienweſens aus. Die Oper war ſomit die vorzeitige Blüthe einer unreifen Frucht, auf unnatürlichem, künſtlichem Boden gewachſen. Womit das italieniſche und franzöſiſche Drama begann, mit der äußeren Form, dazu ſoll das neuere Drama durch organiſche Entwickelung aus ſich heraus, auf dem Wege des Shakeſpeare'ſchen Drama's, erſt gelangen, und dann auch erſt wird die natürliche Frucht des muſikaliſchen Drama's reifen.

Zwiſchen dieſen zwei äußerſten Gegenſätzen, dem Shakeſpeare'ſchen und dem Racine'ſchen Drama, erwuchs nun aber zunächſt das moderne Drama zu ſeiner zwitterhaften, unnatürlichen Geſtalt, und Deutſchland war der Boden, von dem ſich dieſe Frucht nährte.

Hier beſtand der romaniſche Katholizismus in gleicher Stärke neben dem germaniſchen Proteſtantismus fort: nur wurden beide in einen ſo heftigen Konflikt mit einander verwickelt, daß, unentſchieden wie er trotzdem blieb, eine natürliche Kunſtblüthe ſich nicht aus ihm entfaltete. Der innerliche Drang, der ſich bei dem Britten auf die dramatiſche Darſtellung der Hiſtorie und des Romanes warf, blieb beim deutſchen Proteſtanten im hartnäckigen Bemühen, den innerlichen Zwieſpalt ſelbſt innerlich zu ſchlichten, haften. Wir haben einen Luther, der ſich in der Kunſt wohl bis zur religiöſen Lyrik erhob, aber keinen Shakeſpeare. Der römiſch-katholiſche Süden konnte jedoch nie zu dem genial leichtſinnigen Vergeſſen des innerlichen Zwieſpaltes ſich aufſchwingen, in welchem die romaniſchen Nationen ſich zur bildenden Kunſt anließen: mit finſterem Ernſte bewachte er ſeinen religiöſen Wahn. Während ganz Europa ſich auf die Kunſt warf,

blieb Deutſchland ein ſinnender Barbar. Nur was ſich draußen bereits überlebt hatte, flüchtete ſich nach Deutſchland, um in ſeinem Boden noch zu einem Nachſommer zu erblühen. Engliſche Komödianten, denen die Darſteller der Shakeſpeare'ſchen Dramen daheim ihr Brod entzogen hatten, kamen nach Deutſchland, um dem Volke ihre grotesk pantomimiſchen Taſchenſpielereien vorzumachen: erſt lange darauf, als auch es in England verblüht war, folgte das Shakeſpeare'ſche Drama ſelbſt nach; deutſche Schauſpieler, die vor der Zucht ihrer langweiligen dramatiſchen Schulmeiſter flohen, bemächtigten ſich deſſelben, um es für ihre Praxis herzurichten.

Vom Süden her war dagegen die Oper, dieſer Ausgang des romaniſchen Drama's, hereingedrungen. Ihr vornehmer Urſprung aus den Paläſten der Fürſten empfahl ſie wiederum den deutſchen Fürſten, ſo daß dieſe Fürſten die Oper in Deutſchland einführten, während — wohlgemerkt! — das Shakeſpeare'ſche Schauſpiel von dem Volke eingeholt ward. — In der Oper ſtellte ſich der ſceniſchen Mangelhaftigkeit der Shakeſpeare'ſchen Bühne als vollſter Gegenſatz die üppigſte und geſuchteſte Ausſtattung dieſer Scene entgegen. Das muſikaliſche Drama war recht eigent-

bracht. Hätte dieſen Apparat der Dichter erfunden, ſo müßten wir auch annehmen, er habe die Nothwendigkeit des häufigen Scenenwechſels aus einer Nothwendigkeit der Vielſtoffigkeit des Drama's ſelbſt als Bedürfniß gefühlt: da der Dichter, wie wir ſahen, von Innen heraus organiſch konſtruirte, würde bei jener Annahme ſomit bewieſen ſein, daß die hiſtorielle und romanhafte Vielſtoffigkeit ein nothwendiges Bedingniß des Drama's ſei; denn nur die unbeugſame Nothwendigkeit dieſes Bedingniſſes hätte ihn dazu treiben können, dem Bedürfniſſe der Vielſtoffigkeit durch Erfindung eines ſceniſchen Apparates zu entſprechen, durch welchen die Vielſtoffigkeit auch als bunte, zerſtreuende Vielſcenigkeit ſich äußern mußte. Gerade umgekehrt war es aber der Fall. Shakeſpeare fühlte ſich von der Nothwendigkeit der dramatiſchen Darſtellung der Hiſtorie und des Romanes gedrängt; in dem friſchen Eifer, dieſem Drange zu entſprechen, kam in ihm das Gefühl von der Nothwendigkeit auch einer naturgetreuen Darſtellung der Scene noch nicht auf; — hätte er noch dieſe Nothwendigkeit für die vollkommen überzeugende Darſtellung einer dramatiſchen Handlung empfunden, ſo würde er ihr durch ein noch bei Weitem genaueres Sichten und dichteres Zuſammendrängen der Vielſtoffigkeit des Romanes zu entſprechen geſucht haben, und zwar ganz in der Weiſe, wie er bereits den Schauplatz und die Zeitdauer der Darſtellung, und ihretwegen die Vielſtoffigkeit ſelbſt, zuſammengedrängt hatte. Die Unmöglichkeit, den Roman noch enger zu verdichten, auf die er hierbei unfehlbar geſtoßen wäre, müßte dann ihn aber über die Natur des Romanes dahin aufgeklärt haben, daß dieſe mit der des Drama's in Wahrheit nicht übereinſtimme, eine Entdeckung, die wir erſt machen konnten, als uns die undramatiſche Vielſtoffigkeit der Hiſtorie aus der Verwirklichung der Scene zu Gefühl kam, die durch den Umſtand, daß ſie nur angedeutet zu werden brauchte, Shakeſpeare den dramatiſchen Roman einzig ermöglichte. —

Die Nothwendigkeit einer dem Orte der Handlung entſprechenden Darſtellung der Scene konnte nun mit der Zeit nicht ungefühlt bleiben; die mittelalterliche Bühne mußte verſchwinden und der modernen Platz machen. In Deutſchland wurde ſie durch den Charakter der Volksſchauſpielkunſt beſtimmt, die ihre dramatiſche Grundlage, ſeit dem Erſterben der Paſſions- und

Mysterienspiele, ebenfalls der Historie und dem Romane entnahm. Zur Zeit des Aufschwunges der deutschen Schauspielkunst — um die Mitte des vorigen Jahrhunderts — bildete diese Grundlage der, dem damaligen Volksgeiste entsprechende, bürgerliche Roman. Er war unendlich gefügiger und namentlich bei Weitem weniger reich an Stoff, als der historische oder sagenhafte Roman, der Shakespeare vorlag: eine ihm entsprechende Darstellung der lokalen Scene konnte somit auch mit viel weniger Aufwande hergestellt werden, als es für die Shakespeare'sche Dramatisirung des Romanes erforderlich gewesen ware. Die von diesen Schauspielern aufgenommenen Shakespeare'schen Stucke mußten sich nach jeder Seite hin, um für sie darstellbar zu werden, die beschränkendste Umarbeitung gefallen lassen. Ich übergehe hier alle für diese Umarbeitung maaßgebenden Gründe, und hebe nur den einen, den des rein scenischen Erfordernisses, heraus, weil er für den Zweck meiner Untersuchung für jetzt der wichtigste ist. Jene Schauspieler, die ersten Übersiedler des Shakespeare auf das deutsche Theater, verfuhren so redlich im Geiste ihrer Kunst, daß es ihnen nicht einfiel, seine Stucke etwa dadurch aufführbar zu machen, daß sie entweder den

ſtets unfruchtbar geblieben, ſo hat ſich ein radikaler dagegen von je als unmöglich erwieſen. Tieck war ein radikaler Reſtaurator, als ſolcher ehrenwerth, aber ohne Einfluß. — Der zweite Vorſchlag ging dahin, den ungeheuren Apparat der Opernſcene zur Darſtellung des Shakeſpeare'ſchen Drama's auch durch getreue Herſtellung der von ihm urſprünglich nur angedeuteten, häufig wechſelnden Scene abzurichten. Auf der neueren engliſchen Bühne überſetzte man die Shakeſpeare'ſche Scene in allerrealſte Wirklichkeit; die Mechanik erfand Wunder für die ſchnelle Verwandlung der umſtändlichſt ausgeführten Bühnendekorationen: Truppenmärſche und Schlachten wurden mit überraſchendſter Genauigkeit dargeſtellt. Auf großen deutſchen Theatern ward dieß Verfahren nachgeahmt.

Vor dieſem Schauſpiele ſtand nun prüfend und verwirrt der moderne Dichter. Das Shakeſpeare'ſche Drama hatte als Litteraturſtück auf ihn den erhebenden Eindruck der vollendetſten dichteriſchen Einheit gemacht; ſo lange es nur an ſeine Phantaſie ſich gewendet hatte, war dieſe vermögend geweſen, aus ihm ein harmoniſch abgeſchloſſenes Bild ſich zu entnehmen, das er nun, bei Erfüllung des wiederum nothwendig erwachten Verlangens, dieſes Bild durch vollſtändige Darſtellung an die Sinne verwirklicht zu ſehen, plötzlich vor ſeinen Augen gänzlich ſich verwiſchen ſah. Das verwirklichte Bild der Phantaſie hatte ihm nur eine unüberſehbare Maſſe von Realitäten und Aktionen gezeigt, aus denen das verwirrte Auge das Gemälde der Einbildungskraft durchaus nicht wieder zurückzukonſtruiren vermochte. Zwei Hauptwirkungen äußerte dieſe Erſcheinung auf ihn, die ſich beide in der Enttäuſchung über die Shakeſpeare'ſche Tragödie kundgaben. Der Dichter entſagte von nun an entweder dem Wunſche, ſeine Dramen auf der Bühne dargeſtellt zu ſehen, um das dem Shakeſpeare'ſchen Drama entnommene Phantaſiebild ungeſtört nach ſeiner geiſtigen Abſicht wiederum nachzubilden, d. h. er ſchrieb Litteraturdramen für die ſtumme Lektüre, — oder er wandte ſich, um auf der Bühne ſein Phantaſiebild praktiſch zu verwirklichen, mehr oder weniger unwillkürlich der reflektirten Geſtaltung des Drama's zu, deſſen modernen Urſprung wir in dem, nach den Ariſtoteliſchen Einheitsregeln konſtruirten, antikiſirenden Drama zu erkennen hatten.

Beide Wirkungen und Richtungen ſind die geſtaltenden Mo-

tive in den Werken der zwei bedeutendsten dramatischen Dichter der neueren Zeit, Goethe's und Schiller's, deren ich, so weit es für den Zweck meiner Untersuchung erforderlich ist, hier näher gedenken muß.

Goethe's Laufbahn als dramatischer Dichter begann mit der Dramatisirung eines vollblutig germanischen Ritterromanes, des „Götz von Berlichingen". Das Shakespeare'sche Verfahren war hier ganz getreu befolgt, der Roman mit allen seinen ausführlichen Zügen so weit für die Bühne übersetzt, als die Verengung derselben und die Zusammendrängung der Zeitdauer der dramatischen Aufführung es gestatteten. Goethe traf aber bereits auf die Bühne, auf der das Lokal der Handlung nach den Erfordernissen derselben, wenn auch roh und dürftig, dennoch mit bestimmter Absicht zur Darstellung gebracht wurde. Dieser Umstand veranlaßte den Dichter, sein mehr vom litterarisch-, als scenisch dramatischen Standpunkte aus verfaßtes Gedicht nachträglich für die wirkliche Darstellung auf der Bühne umzuarbeiten:

ſtellung, und zwar dieß inſoweit, als aus dieſer ärmlichen Handlung nirgends Nothwendigkeiten für die praktiſche Scenirung hervorgingen, denen dieſe nicht von vornherein zu entſprechen vermocht hätte. Was ein Geiſt wie Goethe unter ſolchen Beſchränkungen dichtete, müſſen wir faſt nur aus der von ihm gefühlten Nothwendigkeit der Unterordnung unter gewiſſe beſchränkende Maximen zur Ermöglichung des Drama's überhaupt, gewiß aber weniger als aus einer freiwilligen Unterordnung unter den beſchränkten Geiſt der Handlung des bürgerlichen Romanes und die Stimmung des Publikums, die ihn begünſtigte, ſelbſt hervorgegangen anſehen. Aus dieſer Beſchränkung erlöſte ſich Goethe aber zu feſſelloſeſter Freiheit durch gänzliches Aufgeben des wirklichen Bühnendrama's. Bei ſeinem Entwurfe des „Fauſt" hielt er nur die Vortheile einer dramatiſchen Darlegung für das Litteraturgedicht feſt, die Möglichkeit einer ſceniſchen Aufführung mit Abſicht gänzlich außer Acht laſſend. In dieſem Gedichte ſchlug Goethe zum erſten Male mit vollem Bewußtſein den Grundton des eigentlichen poetiſchen Elementes der Gegenwart an, das Drängen des Gedankens in die Wirklichkeit, den er künſtleriſch aber noch nicht in die Wirklichkeit des Drama's erlöſen konnte. Hier iſt der Scheidepunkt des mittelalterlichen, bis zur Seichtigkeit des bürgerlichen verflachten Romanes und des wirklich dramatiſchen Stoffes der Zukunft. Wir müſſen es uns vorbehalten, auf die Charakteriſtik dieſes Scheidepunktes näher einzugehen: für jetzt gelte uns die Erfahrung für wichtig, daß Goethe, auf dieſem Scheidepunkt angelangt, weder einen wirklichen Roman, noch ein wirkliches Drama zu geben vermochte, ſondern eben nur ein Gedicht, das der Vortheile beider Gattungen nach abſtrahirtem künſtleriſchem Maaße genoß.

Von dieſem Gedichte, das wie eine immer lebendig rieſelnde Quellader ſich durch das ganze Künſtlerleben des Dichters mit geſtaltender Anregung dahinzieht, ſehen wir hier ab, und verfolgen Goethe's Kunſtſchaffen immer wieder da, wo er mit erneueten Verſuchen ſich dem ſceniſchen Drama zuwandte.

Von dem dramatiſirten bürgerlichen Romane, den er im „Egmont" durch Ausdehnung der Umgebung bis zum Zuſammenhange weitverzweigter hiſtoriſcher Momente von Innen heraus zu ſeiner höchſten Höhe zu ſteigern verſuchte, war Goethe mit dem Entwurfe zum „Fauſt" entſchieden abgegangen: reizte

ihn nun noch das Drama als vollendetste Gattung der Dichtkunst, so geschah dieß namentlich durch Betrachtung desselben in seiner vollendetsten künstlerischen Form. Diese Form, die den Italienern und Franzosen, dem Grade ihrer Kenntniß des Antiken gemaß, nur als äußere zwingende Norm verständlich war, ging dem geläuterteren Blicke deutscher Forscher als ein wesentliches Moment der Äußerung griechischen Lebens auf: die Wärme jener Form vermochte sie zu begeistern, als sie die Wärme dieses Lebens aus seinen Monumenten selbst herausgefühlt hatten. Der deutsche Dichter begriff, daß die einheitliche Form der griechischen Tragödie dem Drama nicht von Außen aufgelegt, sondern durch den einheitlichen Inhalt von Innen heraus neu belebt werden musse. Der Inhalt des modernen Lebens, der sich immer nur noch im Romane verständlich zu äußern vermochte, war unmöglich zu so plastischer Einheit zusammenzudrängen, daß er bei verstandlicher dramatischer Behandlung sich in der Form des griechischen Drama's hätte aussprechen, diese Form aus sich rechtfertigen oder gar nothwendig erzeugen konnen. Der Dichter, dem es hier um absolute künstlerische Gestaltung zu thun war, konnte auch jetzt immer nur noch zu dem Verfahren der Fran-

aus dem Überblicke des Goethe'ſchen Kunſtſchaffens zu beſtätigen, daß der Dichter auch von dieſem Verſuche des Drama's ſich wieder abwandte, ſobald es ihm nicht um abſolutes Kunſtſchaffen, ſondern um die Darſtellung des Lebens ſelbſt zu thun war. Dieſes Leben, in ſeiner vielgliederigen Verzweigung und von nah' und fern willenlos beeinflußten äußeren Geſtaltung, konnte auch Goethe nur im Romane zu verſtändlicher Darlegung bewältigen. Die eigentliche Blüthe ſeiner modernen Weltanſchauung konnte der Dichter nur in der Schilderung, im Appell an die Phantaſie, nicht in der unmittelbaren dramatiſchen Darſtellung uns mittheilen, — ſo daß Goethe's einflußreichſtes Kunſtſchaffen ſich wieder in den Roman verlieren mußte, aus dem er im Beginn ſeiner dichteriſchen Laufbahn mit Shakeſpeare'ſchem Drange ſich zum Drama gewendet hatte. —

Schiller begann, wie Goethe, mit dem dramatiſirten Romane unter dem Einfluſſe des Shakeſpeare'ſchen Drama's. Der bürgerliche und politiſche Roman beſchäftigte ſeinen dramatiſchen Geſtaltungstrieb ſo lange, bis er an den modernen Quell dieſes Romanes, die nackte Geſchichte ſelbſt, gelangte, und aus dieſer das Drama unmittelbar zu konſtruiren ſich bemühte. Hier zeigte ſich die Sprödigkeit des geſchichtlichen Stoffes und ſeine Unfähigkeit zur Darſtellung in dramatiſcher Form. — Shakeſpeare überſetzte die trockene, aber redliche hiſtoriſche Chronik in die lebenvolle Sprache des Drama's; dieſe Chronik zeichnete mit genauer Treue und Schritt für Schritt den Gang der hiſtoriſchen Ereigniſſe und die Thaten der in ihnen handelnden Perſonen auf: ſie verfuhr ohne Kritik und individuelle Anſchauung, und gab ſomit das Daguerreotyp der geſchichtlichen Thatſachen. Shakeſpeare hatte dieſes Daguerreotyp nur zum farbigen Ölgemälde zu beleben; er hatte den Thatſachen die nothwendig aus ihrem Zuſammenhange errathenen Motive zu entnehmen, und dieſe dem Blut und Fleiſche der handelnden Perſonen einzuprägen. Im Übrigen blieb das Gerüſt der Geſchichte von ihm völlig unangetaſtet: ſeine Bühne erlaubte ihm das, wie wir ſahen. — Der modernen Scene gegenüber erkannte der Dichter aber bald die Unmöglichkeit, die Geſchichte mit der chroniſtiſchen Treue Shakeſpeare's für das Schauſpiel herzurichten; er begriff, daß nur dem — für ſeine Länge oder Kürze ganz unbeſorgten — Romane es möglich geweſen war, die Chronik mit lebendiger Schilderung

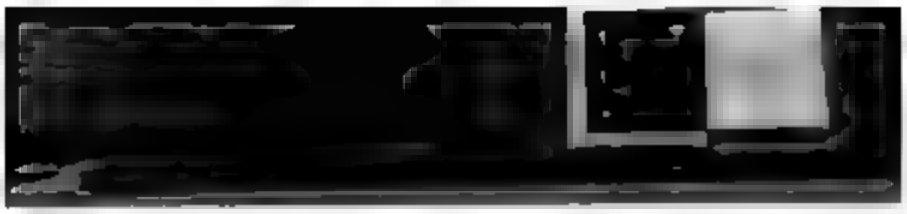
der Charaktere auszustatten, und daß nur die Bühne Shakespeare's wiederum es erlaubt hatte, diesen Roman zu dem Drama zusammenzudrängen. Suchte er nun den Stoff zum Drama in der Geschichte selbst, so geschah dieß mit dem Wunsche und dem Streben, den historischen Gegenstand durch unmittelbar dichterische Auffassung von vornherein so zu bewältigen, daß er in der, nur in möglichster Einheit verständlich sich kundgebenden Form des Drama's vorgeführt werden konnte. Gerade in diesem Wunsche und Streben liegt aber der Grund der Nichtigkeit unseres historischen Drama's. Geschichte ist nur dadurch Geschichte, daß sich in ihr nur unbedingtester Wahrhaftigkeit die nackten Handlungen der Menschen uns darstellen: sie giebt uns nicht die inneren Gesinnungen der Menschen, sondern läßt uns aus ihren Handlungen erst auf diese Gesinnungen schließen. Glauben wir nun diese Gesinnungen richtig erkannt zu haben, und wollen wir die Geschichte nun als aus diesen Gesinnungen gerechtfertigt darstellen, so vermögen wir dieß eben nur in der reinen Geschichtsschreibung, oder — mit erreichbarster künstlerischer Wärme — im historischen Romane, d. h. in einer Kunstform, in der wir durch keinen äußeren Zwang genöthigt sind, den Thatbestand der

der äußerlichen geſchichtlichen Treue zugleich auch der Inhalt der Geſchichte entſtellt wird, während dort bei chroniſtiſcher Genauigkeit der charakteriſtiſche Inhalt der Geſchichte auf das Überzeugendſte wahrhaftig zu Tage tritt. Ohne Zweifel war aber Schiller ein größerer Geſchichtsforſcher als Shakeſpeare, und in ſeinen rein hiſtoriſchen Arbeiten entſchuldigt er ſich völlig für ſeine Auffaſſung der Geſchichte als dramatiſcher Dichter. Worauf es uns jetzt hierbei aber ankommt, iſt die faktiſche Beſtätigung Deſſen, daß wohl für Shakeſpeare, auf deſſen Bühne für die Scene an die Phantaſie appellirt wurde, nicht aber für uns, die wir auch die Scene überzeugend an die Sinne dargeſtellt haben wollen, der Hiſtorie der Stoff zum Drama zu entnehmen iſt. Selbſt Schiller war es aber auch nicht möglich, den noch ſo abſichtlich von ihm zugerichteten hiſtoriſchen Stoff zu der von ihm in's Auge gefaßten dramatiſchen Einheit zuſammenzudrängen: Alles, was der Geſchichte erſt ihr eigentliches Leben giebt, die weithin ſich erſtreckende, und wiederum nach dem Mittelpunkte bedingend hinwirkende Umgebung, mußte er, da er ihre Schilderung doch als unerläßlich fühlte, außerhalb des Drama's, in ein ganz ſelbſtändig abgeſchloſſenes Sonderſtück verlegen, und das Drama ſelbſt in zwei Dramen auflöſen, was bei den mehrtheiligen hiſtoriſchen Dramen Shakeſpeare's eine ganz andere Bedeutung hat, da in ihnen ganze Lebensläufe von Perſonen, die zu einem hiſtoriſchen Mittelpunkte dienen, nach ihren wichtigſten Perioden abgetheilt ſind, während im „Wallenſtein" nur *eine* ſolche, an Stoff verhältnißmäßig gar nicht überreiche, Periode, bloß wegen der Umſtändlichkeit der Motivirung eines zur Unklarheit getrübten hiſtoriſchen Momentes, mehrtheilig gegeben wird. Shakeſpeare würde auf ſeiner Bühne den ganzen dreißigjährigen Krieg in drei Stücken gegeben haben.

Dieſes „dramatiſche Gedicht" — wie Schiller ſelbſt es nennt — war dennoch der redlichſte Verſuch, der Geſchichte, als ſolcher, Stoff für das Drama abzugewinnen.

In der weiteren Entwickelung des Drama's ſehen wir von nun an von Schiller die Rückſicht auf die Hiſtorie immer mehr fallen laſſen, einerſeits um die Hiſtorie ſelbſt nur als Verkleidung eines beſonderen, dem allgemeinen Bildungsgange des Dichters eigenen, gedankenhaften Motives zu verwenden, — andererſeits um dieſes Motiv immer beſtimmter in einer Form

des Drama's zu geben, die der Natur der Sache nach, und namentlich auch seit Goethe's vielseitigen Versuchen, zum Gegenstande künstlerischer Spekulation geworden war. Schiller gerieth bei dieser zwecklichen Unterordnung und willkürlichen Bestimmung des Stoffes immer tiefer in den nothwendigen Fehler der bloß reflektirenden und rhetorisch sich gebahrenden Darstellung des Gegenstandes, bis er diesen endlich ganz nur noch nach der Form bestimmte, die er als rein künstlerisch zweckmäßigste der griechischen Tragödie entnahm. In seiner „Braut von Messina" verfuhr er für die Nachahmung der griechischen Form noch bestimmter, als Goethe in der „Iphigenia": Goethe konstruirte sich diese Form nur so weit zurück, als in ihr die plastische Einheit einer Handlung sich kundgeben sollte; Schiller suchte aus dieser Form selbst den Stoff des Drama's zu gestalten. Hierin näherte er sich dem Verfahren der französischen Tragödiendichter; nur unterschied er sich von ihnen wesentlich dadurch, daß er die griechische Form vollständiger herstellte, als sie diesen mitgetheilt worden war, und daß er den Geist dieser Form, von dem diese gar Nichts wußten, zu beleben und dem Stoff selbst einzuprägen suchte. Er nahm hierzu von der griechischen Tragödie das „Fa-



Auch Schiller's dramatiſches Kunſtſchaffen ſehen wir alſo im Schwanken zwiſchen Hiſtorie und Roman, dem eigentlichen poetiſchen Lebenselemente unſerer Zeit, einerſeits, und der vollendeten Form des griechiſchen Drama's andererſeits befangen: mit allen Faſern ſeiner dichteriſchen Lebenskraft haftete er an Jenem, während ſein höherer künſtleriſcher Geſtaltungsdrang ihn nach Dieſer hintrieb.

Was Schiller beſonders charakteriſirt, iſt, daß in ihm der Drang zur antiken, reinen Kunſtform zum Drange nach dem Idealen überhaupt ſich geſtaltete. Er war ſo ſchmerzlich betrübt, dieſe Form nicht mit dem Inhalte unſeres Lebenselementes künſtleriſch erfüllen zu können, daß ihm endlich vor der Ausbeutung dieſes Elementes durch künſtleriſche Darſtellung ſelbſt ekelte. Goethe's praktiſcher Sinn verſöhnte ſich mit unſerem Lebenselemente durch Aufgeben der vollendeten Kunſtform und Weiterbildung der einzigen, in der dieſes Leben ſich verſtändlich ausſprechen konnte. Schiller kehrte nie zum eigentlichen Romane wieder zurück; das Ideal ſeiner höheren Kunſtanſchauung, wie es ihm in der antiken Kunſtform aufgegangen war, machte er zum Weſen der wahren Kunſt ſelbſt: dieß Ideal ſah er aber nur vom Standpunkte der poetiſchen Unfähigkeit unſeres Lebens aus, und, unſere Lebenszuſtände mit dem menſchlichen Leben überhaupt verwechſelnd, konnte er ſich endlich die Kunſt nur als ein vom Leben Getrenntes, die höchſte Kunſtfülle als ein Gedachtes, nur annäherungsweiſe aber Erreichbares vorſtellen. —

So blieb Schiller zwiſchen Himmel und Erde in der Luft ſchweben, und in dieſer Schwebe hängt nach ihm unſere ganze dramatiſche Dichtkunſt. Jener Himmel iſt in Wahrheit aber nichts Anderes, als die antike Kunſtform, und jene Erde der praktiſche Roman unſerer Zeit. Die neueſte dramatiſche Dichtkunſt, die als Kunſt nur von den, zu litterariſchen Denkmalen gewordenen Verſuchen Goethe's und Schiller's lebt, hat das Schwanken zwiſchen den bezeichneten entgegengeſetzten Richtungen bis zum Taumeln fortgeſetzt. Wo ſie aus der bloßen litterariſchen Dramatik ſich zur Darſtellung des Lebens anließ, iſt ſie, um ſceniſch wirkungsvoll und verſtändlich zu ſein, immer in die Plattheit des dramatiſirten bürgerlichen Romanes zurückgefallen, oder wollte ſie einen höheren Lebensgehalt ausſprechen, ſo ſah ſie ſich genöthigt, das falſche dramatiſche Federgewand

allmahlich immer wieder vollständig von sich abzustreifen, und als nackter sechs- oder neunbändiger Roman der bloßen Lektüre sich vorzustellen.

Um unser ganzes kunstlitterarisches Schaffen für einen schnellen Uberblick zusammenzufassen, reihen wir die aus ihm hervorgehenden Erscheinungen in folgende Ordnung.

Am verstandlichsten vermag unser Lebenselement künstlerisch nur der Roman darzustellen. Im Streben nach wirkungsvollerer, unmittelbarerer Darstellung seines Stoffes, wird der Roman dramatisirt. Bei erkannter und von jedem Dichter neu erfahrener Unmoglichkeit dieses Beginnens wird der in seiner Vielhandlichkeit störende Stoff zur, erst unwahren, dann vollstandig inhaltslosen Unterlage des modernen Bühnenstückes, d. h. des Schauspieles, welches wiederum nur dem modernen Theatervirtuosen zur Unterlage dient, herabgedrückt. Von diesem Schauspiele wendet sich der Dichter, sobald er seines Versinkens in die Coulissenroutine gewahr wird, zur ungestorten Darstellung des Stoffes im Romane zurück; die vergebens von ihm erstrebte vollendete dramatische Form läßt er sich aber als [illegible] durch die thatsächliche

vermochte ein geiſtvoller Dichter, der als ſchaffender Künſtler nie die Fähigkeit gefunden hatte, irgendwelchen Stoff für das wirkliche Drama zu bewältigen, einen abſoluten Fürſten zu dem Befehl an ſeinen Theaterintendanten, ihm eine wirkliche griechiſche Tragödie mit antiquariſcher Treue aufführen zu laſſen, wozu ein berühmter Komponiſt die nöthige Muſik anfertigen mußte. Dieſes Sophokleiſche Drama erwies ſich unſerem Leben gegenüber als eine grobe künſtleriſche Nothlüge: als eine Lüge, welche die künſtleriſche Noth hervorbrachte, um die Unwahrheit unſeres ganzen Kunſtweſens zu bemänteln; als eine Lüge, welche die wahre Noth unſerer Zeit unter allerhand künſtleriſchem Vorwande hinwegzuläugnen ſuchte. Aber eine beſtimmte Wahrheit mußte uns dieſe Tragödie enthüllen, nämlich die: daß wir kein Drama haben und kein Drama haben können; daß unſer Litteratur-Drama vom wirklichen Drama gerade ſo weit entfernt ſteht, als das Klavier vom ſymphoniſchen Geſang menſchlicher Stimmen; daß wir im modernen Drama nur durch die ausgedachteſte Vermittelung litterariſcher Mechanik zur Hervorbringung von Dichtkunſt, wie auf dem Klaviere durch komplizirteſte Vermittelung der techniſchen Mechanik zur Hervorbringung von Muſik gelangen können, — das heißt aber — einer ſeelenloſen Dichtkunſt, einer tonloſen Muſik. —

Mit dieſem Drama hat allerdings die wahre Muſik, das liebende Weib, nichts zu ſchaffen. Die Kokette kann ſich dieſem ſpröden Manne nahen, um ihn in die Netze der Gefallſucht zu verſtricken; die Prüde kann ſich an den Impotenten anſchließen, um ſich mit ihm in Gottſeligkeit zu ergehen; die Buhlerin läßt ſich von ihm bezahlen und verlacht ihn: das wahrhaft liebesſehnſüchtige Weib wendet ſich aber ungerührt von ihm ab! —

Wollen wir nun näher erforſchen, was dieſes Drama impotent machte, ſo haben wir den Stoff genau zu ergründen, von dem es ſich ernährte. Dieſer Stoff war, wie wir erſahen, der Roman; und auf das Weſen des Romanes müſſen wir daher nun beſtimmter eingehen.

II.

Der Mensch ist auf zwiefache Weise Dichter: in der Anschauung und in der Mittheilung.

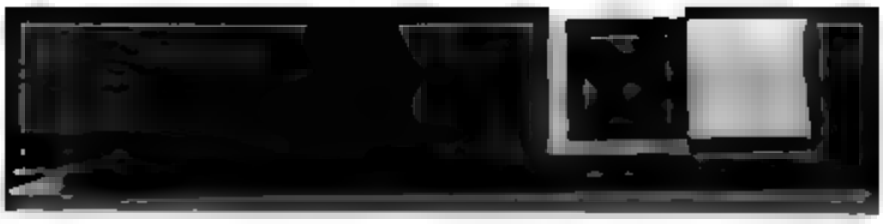
Die natürliche Dichtungsgabe ist die Fähigkeit, die seinen Sinnen von Außen sich kundgebenden Erscheinungen zu einem inneren Bilde von innen sich zu verdichten; die künstlerische, dieses Bild nach Außen wieder mitzutheilen.

Wie das Auge die entfernter liegenden Gegenstände nur in immer verjüngtem Maaßstabe aufzunehmen vermag, kann auch das Gehirn des Menschen, der Ausgangspunkt des Auges nach Innen, an dessen, durch den ganzen inneren Lebensorganismus bedingte Thätigkeit dieses die aufgenommenen äußeren Erscheinungen mittheilt, zunächst sie nur nach dem verjüngten Maaße der menschlichen Individualität erfassen. In diesem Maaße vermag aber die Thätigkeit des Gehirnes die ihm zugeführten, nun von ihrer Naturwirklichkeit losgelösten Erscheinungen zu den umfassendsten neuen Bildern zu gestalten, wie

in welchem die Erſcheinungen dem Menſchen überhaupt ſich mittheilen. Niemand kann ſich verſtändlich mittheilen, als an Die, welche die Erſcheinungen in dem gleichen Maaße mit ihm ſehen: dieſes Maaß iſt aber für die Mittheilung das verdichtete Bild der Erſcheinungen ſelbſt, in welchem dieſe ſich dem Menſchen erkenntlich darſtellen. Dieſes Maaß muß daher auf einer gemeinſamen Anſchauung beruhen, denn nur was dieſer gemeinſamen Anſchauung erkenntlich iſt, läßt ſich ihr künſtleriſch wiederum mittheilen: ein Menſch, deſſen Anſchauung nicht die gemeinſame iſt, kann ſich auch nicht künſtleriſch kundgeben. — Nur in einem beſchränkten Maaße innerer Anſchauung vom Weſen der Erſcheinungen hat ſich ſeit Menſchengedenken bisher der künſtleriſche Mittheilungstrieb bis zur Fähigkeit überzeugendſter Darſtellung an die Sinne ausbilden können: nur der griechiſchen Weltanſchauung konnte bis heute noch das wirkliche Kunſtwerk des Drama's entblühen. Der Stoff dieſes Drama's war aber der Mythos, und aus ſeinem Weſen können wir allein das höchſte griechiſche Kunſtwerk und ſeine uns berückende Form begreifen.

Im Mythos erfaßt die gemeinſame Dichtungskraft des Volkes die Erſcheinungen gerade nur noch ſo, wie ſie das leibliche Auge zu ſehen vermag, nicht wie ſie an ſich wirklich ſind. Die große Mannigfaltigkeit der Erſcheinungen, deren wirklichen Zuſammenhang der Menſch noch nicht zu faſſen vermag, macht auf ihn zunächſt den Eindruck der Unruhe: um dieſe Unruhe zu überwinden, ſucht er nach einem Zuſammenhange der Erſcheinungen, den er als ihre Urſache zu begreifen vermöge: den wirklichen Zuſammenhang findet aber nur der Verſtand, der die Erſcheinungen nach ihrer Wirklichkeit erfaßt; der Zuſammenhang, den der Menſch auffindet, der die Erſcheinungen nur noch nach den unmittelbarſten Eindrücken auf ihn zu erfaſſen vermag, kann aber bloß das Werk der Phantaſie, und die ihnen untergelegte Urſache eine Geburt der dichteriſchen Einbildungskraft ſein. Gott und Götter ſind die erſten Schöpfungen der menſchlichen Dichtungskraft: in ihnen ſtellt ſich der Menſch das Weſen der natürlichen Erſcheinungen als von einer Urſache hergeleitet dar; als dieſe Urſache begreift er aber unwillkürlich nichts Anderes, als ſein eigenes menſchliches Weſen, in welchem dieſe gedichtete Urſache auch einzig nur begründet iſt. Geht nun der

Drang des Menschen, der die innere Unruhe vor der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen bewältigen will, dahin, die gedichtete Ursache derselben sich so deutlich wie möglich darzustellen, — da er Beruhigung nur durch dieselben Sinne wiederum zu gewinnen vermag, durch die auf sein Inneres beunruhigend gewirkt wurde, so muß er den Gott sich auch in derjenigen Gestalt vorführen, die nicht nur dem Wesen seiner rein menschlichen Anschauung am bestimmtesten entspricht, sondern auch als äußerliche Gestalt ihm die verständlichste ist. Alles Verständniß kommt uns nur durch die Liebe, und am unwillkürlichsten wird der Mensch zu den Wesen seiner eigenen Gattung gedrängt. Wie ihm die menschliche Gestalt die begreiflichste ist, so wird ihm auch das Wesen der natürlichen Erscheinungen, die er nach ihrer Wirklichkeit noch nicht erkennt, nur durch Verdichtung zur menschlichen Gestalt begreiflich. Aller Gestaltungstrieb des Volkes geht im Mythos somit dahin, den weitesten Zusammenhang der mannigfaltigsten Erscheinungen in gedrängtester Gestalt sich zu versinnlichen: diese zunächst nur von der Phantasie gebildete Gestalt gebart sich, je deutlicher sie werden soll, ganz nach menschlicher Weise, trotzdem ihr Inhalt in Wahrheit ein über-



dargestellten bewunderten oder geliebten Gegenstande sich selbst zu erkennen, sich in den, durch ihre Darstellung bewältigten Erscheinungen der Außenwelt wieder zu finden. Der Künstler sagt sich in dem von ihm dargestellten Gegenstande: „So bist Du, so fühlst und denkst Du, und so würdest Du handeln, wenn Du, frei von der zwingenden Willkür der äußeren Lebenseindrücke, nach der Wahl Deines Wunsches handeln könntest". So stellte das Volk im Mythos sich Gott, so den Helden, und so endlich den Menschen dar. —

Die griechische Tragödie ist die künstlerische Verwirklichung des Inhaltes und des Geistes des griechischen Mythos. Wie in diesem Mythos der weitverzweigteste Umfang der Erscheinungen zu immer dichterer Gestalt zusammengedrängt wurde, so führte das Drama diese Gestalt wieder in dichtester gedrängtester Form vor. Die gemeinsame Anschauung vom Wesen der Erscheinungen, die im Mythos sich aus der Natur-Anschauung zur menschlich-sittlichen verdichtete, tritt hier, in bestimmtester, verdeutlichendster Form an die universellste Empfängnißkraft des Menschen sich kundgebend, als Kunstwerk aus der Phantasie in die Wirklichkeit ein. Wie im Drama die zuvor im Mythos immer nur noch gedachten Gestalten in wirklich leiblicher Darstellung durch Menschen vorgeführt wurden, so drängte auch die wirklich dargestellte Handlung, ganz dem Wesen des Mythos entsprechend, sich zu plastischer Dichtheit zusammen. Wird die Gesinnung eines Menschen nur in seiner Handlung uns überzeugend offenbar, und besteht der Charakter eines Menschen eben in der vollkommenen Übereinstimmung seiner Gesinnung mit seiner Handlung, so wird diese Handlung, und somit die ihr zu Grunde liegende Gesinnung — ganz im Sinne des Mythos auch — erst dadurch bedeutungsvoll und einem umfangreichen Inhalte entsprechend, daß auch sie in vollster Gedrängtheit sich kundgiebt. Eine Handlung, die aus vielen Theilen besteht, ist entweder, wenn alle diese Theile von inhaltsvoller, entscheidender Wichtigkeit sind, eine übertriebene, ausschweifende und unverständliche, oder, wenn diese Theile nur Anfänge und Absätze von Handlungen enthalten, eine kleinliche, willkürliche und inhaltslose. Der Inhalt einer Handlung ist die ihr zu Grunde liegende Gesinnung; soll diese Gesinnung eine große, umfangreiche, das Wesen des Menschen nach irgend einer bestimmten Richtung hin erschöpfende

ſein, ſo bedingt ſie auch die Handlung als eine entſcheidende, einzige und untheilbare, denn nur in einer ſolchen Handlung wird eine große Geſinnung uns offenbar. Der Inhalt des griechiſchen Mythos war ſeiner Natur nach von dieſer umfangreichen, aber dichtgedrängten Beſchaffenheit, und in der Tragödie äußerte ſich dieſer mit vollſter Beſtimmtheit auch als dieſe eine, nothwendige und entſcheidende Handlung. Dieſe eine Handlung in ihrer wichtigſten Bedeutung aus der Geſinnung der Handelnden vollkommen gerechtfertigt hervorgehen zu laſſen, das war die Aufgabe des tragiſchen Dichters; die Nothwendigkeit der Handlung aus der dargelegten Wahrheit der Geſinnung zum Verſtändniſſe zu bringen, darin beſtand die Löſung ſeiner Aufgabe. Die einheitvolle Form ſeines Kunſtwerkes war ihm aber in dem Gerüſte des Mythos vorgezeichnet, das er zum lebenvollen Baue nur auszuführen, keineswegs aber um eines willkürlich erdachten künſtleriſchen Baues willen zu zerbröckeln und neu zuſammenzufügen hatte. Der tragiſche Dichter theilte den Inhalt und das Weſen des Mythos nur am überzeugendſten und verſtändlichſten mit, und die Tragödie iſt nichts Anderes, als die künſtleriſche Vollendung des Mythos ſelbſt, der

ſeine Religion in Theologie und Philoſophie, ſein Gemeindeſtaat in Politik und Diplomatie, ſeine Kunſt in Wiſſenſchaft und Äſthetik, ſein Mythos aber in die geſchichtliche Chronik aufgegangen. —

Auch die neue Welt gewann ihre geſtaltende Kraft aus dem Mythos: aus der Begegnung und Miſchung zweier Hauptmythenkreiſe, die nie ſich vollſtändig durchdringen und zu plaſtiſcher Einheit ſich erheben konnten, ging der mittelalterliche Roman hervor.

Im chriſtlichen Mythos war Das, worauf der Grieche alle äußeren Erſcheinungen bezog und was er daher zum ſicher geſtalteten Vereinigungspunkt aller Natur- und Weltanſchauungen gemacht hatte, — der Menſch, das von vornherein Unbegreifliche, ſich ſelbſt Fremde geworden. Der Grieche war von Außen, durch den Vergleich der äußeren Erſcheinungen mit dem Menſchen, zum Menſchen gekommen: in ſeiner Geſtalt, in ſeinen unwillkürlich gebildeten ſittlichen Begriffen, fand er, vom Schweifen in den Weiten der Natur zurückkehrend, Maaß und Beruhigung. Dieſes Maaß war aber ein eingebildetes und nur künſtleriſch verwirklichtes: mit dem Verſuche, im Staate es abſichtlich zu realiſiren, deckte ſich der Widerſpruch jenes eingebildeten Maaßes mit der Wirklichkeit der realen menſchlichen Willkür inſoweit auf, als Staat und Individuum ſich nur durch offenbarſte Übertretung jenes eingebildeten Maaßes zu erhalten ſuchen mußten. Als die natürliche Sitte zum willkürlich vertragenen Geſetz, die Stammesgemeinſchaft zum willkürlich konſtruirten politiſchen Staate geworden waren, lehnte nun gegen Geſetz und Staat ſich wieder der unwillkürliche Lebenstrieb des Menſchen mit dem vollen Anſcheine der egoiſtiſchen Willkür auf. In dem Zwieſpalte zwiſchen Dem, was der Menſch für gut und recht erkannte, wie Geſetz und Staat, und Dem, wozu ſein Glückſeligkeitstrieb ihn drängte, — der individuellen Freiheit, mußte der Menſch ſich endlich unbegreiflich vorkommen, und dieſes Irreſein an ſich war der Ausgangspunkt des chriſtlichen Mythos. In dieſem ſchritt der, der Ausſöhnung mit ſich bedürftige, individuelle Menſch bis zur erſehnten, im Glauben aber verwirklicht gedachten Erlöſung in einem außerweltlichen Weſen vor, in welchem Geſetz und Staat inſoweit vernichtet waren, als ſie in ſeinem unerforſchlichen Willen mit inbegriffen gedacht

wurden Die Natur, aus welcher der Grieche bis zum deutlichen Erfaſſen des Menſchen gelangt war, hatte der Chriſt gänzlich zu überſehen: galt ihm als ihre höchſte Spitze der in ſich uneinige, erlöſungsbedürftige Menſch, ſo konnte ſie ihm nur noch uneiniger und an ſich verdammungswürdiger erſcheinen. Die Wiſſenſchaft, welche die Natur in ihre Theile zerlegte, ohne das wirkliche Band dieſer Theile noch zu finden, konnte die chriſtliche Anſicht von der Natur nur unterſtützen.

Körperliche Geſtalt gewann der chriſtliche Mythos aber an einem perſönlichen Menſchen, der um des Verbrechens an Geſetz und Staat willen den Martertod erlitt, in der Unterwerfung unter die Strafe Geſetz und Staat als äußerliche Nothwendigkeiten rechtfertigte, durch ſeinen freiwilligen Tod zugleich aber auch Geſetz und Staat zu Gunſten einer inneren Nothwendigkeit, der Befreiung des Individuums durch Erlöſung in Gott, aufhob. Die hinreißende Gewalt des chriſtlichen Mythos auf das Gemüth beſteht in der von ihm dargeſtellten Verklärung durch den Tod. Der gebrochene todesberauſchte Blick eines geliebten Sterbenden, der, zur Erkennung der Wirklichkeit bereits unvermögend, uns mit dem letzten Aufrichten ſeines Bewußtſeins noch ein-

Verlangen nach dem verklärten Seligen, einzig als das Weſen der Empfindung des Lebens feſthalten.

Dieſes *Sterben*, und die Sehnſucht nach ihm, iſt der einzige wahre Inhalt der aus dem chriſtlichen Mythos hervorgegangenen Kunſt: er äußert ſich als Scheu, Ekel und Flucht vor dem wirklichen Leben, und als Verlangen nach dem Tode. Der Tod galt dem Griechen nicht nur als eine natürliche, ſondern auch ſittliche Nothwendigkeit, aber *nur dem Leben gegenüber*, welches *an ſich* der wirkliche Gegenſtand auch aller Kunſtanſchauung war. Das Leben bedang aus ſich, aus ſeiner Wirklichkeit und unwillkürlichen Nothwendigkeit, den tragiſchen Tod, der an ſich nichts Anderes war, als der Abſchluß eines durch Entwickelung vollſter Individualität erfüllten, für die Geltendmachung dieſer Individualität aufgewendeten Lebens. Dem Chriſten aber war der *Tod an ſich* der Gegenſtand; — das Leben erhielt für ihn nur Weihe und Rechtfertigung als Vorbereitung auf den Tod, als Verlangen nach dem Sterben. Die bewußte, mit aller Kraft des Willens ausgeführte Abſtreifung des ſinnlichen Leibes, die abſichtliche Vernichtung des wirklichen Daſeins, war der Gegenſtand der chriſtlichen Kunſt, der ſomit ſtets nur geſchildert, beſchrieben, nie aber, und am allerwenigſten im Drama, *dargeſtellt* werden konnte. Das entſcheidende Element des Drama's iſt die künſtleriſch verwirklichte Bewegung eines ſcharf beſtimmten Inhaltes: eine Bewegung kann unſere Theilnahme aber nur feſſeln, wenn ſie zunimmt; eine abnehmende Bewegung ſchwächt und zerſtreut unſere Teilnahme, — außer da, wo ſich in ihr eine nothwendige Beruhigung vorübergehend ausdrückt. Im griechiſchen Drama wächſt die Bewegung vom Beginne an zu immer beſchleunigterem Laufe, bis zum erhabenen Sturme der Kataſtrophe; das ungemiſchte, wahrhaftige chriſtliche Drama müßte mit dem Sturme des Lebens beginnen, um die Bewegung zum ſchwärmeriſchen Erſterben abzuſchwächen. Die Paſſionsſpiele des Mittelalters ſtellten die Leidensgeſchichte Jeſus' in der Form wechſelnder, leiblich ausgeführter Bilder dar: das wichtigſte und ergreifendſte dieſer Bilder führte Jeſus am Kreuze hängend vor: Hymnen und Pſalmen wurden während dieſer Ausſtellung geſungen. — *Die Legende*, dieſer chriſtliche Roman, vermochte einzig den chriſtlichen Stoff zur anziehenden Darſtellung zu bringen, weil ſie — wie es bei dieſem

Stoffe einzig möglich war — nur an die Phantasie, nicht aber an die sinnliche Anschauung sich wandte. Nur der Musik war es vorbehalten, diesen Stoff auch durch äußere, sinnlich wahrnehmbare Bewegung darzustellen, jedoch nur dadurch, daß sie ihn gänzlich zum bloßen Gefühlsmomente auflöste, zur Farbenmischung ohne Zeichnung, die in der farbigen Zerflossenheit der Harmonie so erlosch, wie der Sterbende aus der Wirklichkeit des Lebens zerfließt. —

Der zweite, dem christlichen Mythos entgegengesetzte, auf die Anschauung und die Kunstgestaltung der neuen Zeit entscheidend einwirkende Mythenkreis, ist die heimische Sage der nordischen Europäer, vor allem aber der deutschen Völker.

Der Mythos dieser Völker wuchs, wie der der hellenischen, aus der Naturanschauung zur Bildung von Göttern und Helden. In einer Sage der Siegfriedssage — vermögen wir jetzt mit ziemlicher Deutlichkeit bis auf ihren ursprünglichen Keim zu blicken, der uns nicht wenig über das Wesen des Mythos über-

eigenthümlichen Mythos, die bunteſten Äußerungen der unendlich verzweigten Sage ihren immer nährenden Ausgangsquell: mochten die Geſtaltungen der Sage bei den vielfachen Geſchlechtern und Stämmen ſich aus wirklichen Erlebniſſen immer neu bereichern, ſo geſchah die dichteriſche Geſtaltung des neu Erlebten doch unwillkürlich immer nur in der Weiſe, wie ſie der dichteriſchen Anſchauung einmal zu eigen war, und dieſe wurzelte tief in derſelben religiöſen Naturanſchauung, die einſt den Urmythos erzeugt hatte.

Die dichteriſch geſtaltende Kraft dieſer Völker war alſo ebenfalls eine religiöſe, unbewußt gemeinſame, in der Uranſchauung vom Weſen der Dinge wurzelnde. An dieſe Wurzel legte nun aber das Chriſtenthum die Hand: dem ungeheuren Reichthume der Zweige und Blätter des germaniſchen Volksbaumes vermochte der fromme Bekehrungseifer der Chriſten nicht beizukommen, aber die Wurzel ſuchte er auszurotten, mit der er in den Boden des Daſeins gewachſen war. Den religiöſen Glauben, die Grundanſchauung vom Weſen der Natur, hob das Chriſtenthum auf und verdrängte ihn durch einen neuen Glauben, durch eine neue Anſchauungsweiſe, die den alten ſchnurgerade entgegengeſetzt waren. Vermochte es nun auch nie den alten Glauben vollſtändig auszurotten, ſo nahm es ihm doch wenigſtens ſeine üppig zeugende künſtleriſche Kraft: was aber dieſer Kraft bisher entwachſen war, die unermeßlich reich geſtaltete Sage, dieß blieb nun, als von dem Stamme und der Wurzel losgelöſtes Geäſt, die fortan aus ihrem Keime ſelbſt ungenährte, das Volk ſelbſt nur noch kümmerlich nährende Frucht. Wo zuvor in der religiöſen Volksanſchauung der einheitlich bindende Haft für alle noch ſo mannigfaltigen Geſtaltungen der Sage gelegen hatte, konnte nun, nach Zertrümmerung dieſes Haftes, nur noch ein loſes Gewirr bunter Geſtalten übrig bleiben, das halt- und bandlos in der nur noch unterhaltungsſüchtigen, nicht mehr aber ſchöpferiſchen Phantaſie herumſchwirrte. Der zeugungsunfähig gewordene Mythos zerſetzte ſich in ſeine einzelnen, fertigen Beſtandtheile, ſeine Einheit in tauſendfache Vielheit, der Kern ſeiner Handlung in ein Unmaaß von Handlungen. Dieſe Handlungen, an ſich nur Individualiſirungen einer großen Urhandlung, gleichſam perſönliche Variationen derſelben, dem Weſen des Volkes als deſſen Äußerung nothwendigen, Handlung, — wurden

wiederum in der Weiſe zerſplittert und entſtellt, daß ſie nach willkürlichem Belieben in ihren einzelnen Theilen wieder zuſammengeſetzt und verwendet werden konnten, um den raſtloſen Trieb einer Phantaſie zu nähren, die — innerlich gelähmt und der nach Außen geſtaltenden Fähigkeit beraubt — nur auch Äußerliches noch verſchlingen, nicht Innerliches mehr von ſich geben konnte. Die Zerſplitterung und das Erſterben des deutſchen Epos, wie es uns in den wirren Geſtaltungen des „Heldenbuches" vorliegt, zeigt ſich uns in einer ungeheuren Maſſe von Handlungen, die um ſo größer anſchwillt, als jeder eigentliche Inhalt ihnen verloren geht. —

Dieſem Mythos, für den dem Volke durch die Annahme des Chriſtenthumes alles wahre Verſtandniß ſeiner urſprünglichen lebenvollen Beziehungen vollſtändig verloren ging, ward, als das Leben ſeines einheitvollen Leibes durch den Tod ſich in das Vielleben von Myriaden märchenhafter Würmer aufgelöſt hatte, die chriſtlich-religiöſe Anſchauung wie zu neuer Belebung untergelegt. Dieſe Anſchauung konnte nach ihrer innerſten Eigenthümlichkeit eigentlich nur dieſen Tod des Mythos beleuchten und mit myſtiſcher Verklärung ausſchmucken: ſie rechtfertigte ſeinen Tod, [illegible]

den Märtyrertod selbst zu rechtfertigen, — dieß war die natürliche Richtung und Aufgabe des geistlichen Rittergedichtes. —

Der ursprüngliche Handlungsstoff des heidnischen Mythos hatte sich aber bereits auch zur ausschweifendsten Mannigfaltigkeit durch die Mischung aller nationalen, ähnlich dem germanischen von ihrer Wurzel abgelösten, Sagenstoffe bereichert. Durch das Christenthum waren alle Völker, die sich zu ihm bekannten, von dem Boden ihrer natürlichen Anschauungsweise losgerissen, und die ihr entsprossenen Dichtungen zu Gaukelbildern für die fesselloſe Phantasie umgeschaffen worden. In den Kreuzzügen hatte Abend- und Morgenland bei massenhafter Berührung diese Stoffe ausgetauscht und ihre Vielartigkeit bis in das Ungeheure ausgedehnt. Begriff früher im Mythos das Volk nur das Heimische, so suchte es jetzt, wo ihm das Verständniß des Heimischen verloren gegangen war, Ersatz durch immer neues Fremdartiges. Mit Heißhunger verschlang es alles Ausländische und Ungewohnte: seine nahrungswüthige Phantasie erschöpfte alle Möglichkeiten der menschlichen Einbildungskraft, um sie in unerhört bunten Abenteuern zu verprassen. — Diesen Trieb vermochte die christliche Anschauung endlich nicht mehr zu lenken, obschon sie ihn selbst im Grunde erzeugt hatte, da er ursprünglich nichts Anderes war, als der Drang, vor der unverstandenen Wirklichkeit zu fliehen, um in einer eingebildeten Welt sich zu befriedigen. Diese eingebildete Welt mußte, bei noch so großer Ausschweifung der Phantasie, ihr Urbild aber doch immer nur den Erscheinungen der wirklichen Welt entnehmen: die Einbildungskraft konnte endlich wieder nur wie im Mythos verfahren: sie drängte alle ihr begreiflichen Realitäten der wirklichen Welt zu gedichteten Bildern zusammen, in denen sie das Wesen von Totalitäten individualisirte und dadurch sie zu ungeheuerlichen Wundern ausstattete. Auch dieser Drang der Phantasie ging in Wahrheit, wie im Mythos, wiederum nur zur Auffindung der Wirklichkeit, und zwar der Wirklichkeit einer ungeheuer ausgedehnten Außenwelt hin, und seine Bethätigung in diesem Sinne blieb nicht aus. Der Drang nach Abenteuern, in denen man das Phantasiebild sich zu verwirklichen sehnte, verdichtete sich endlich zum Drange nach Unternehmungen, in denen, nach tausendfältig erfahrener Fruchtlosigkeit des Abenteuers, das ersehnte Ziel der Erkennung der Außenwelt, im Genusse der

Frucht wirklicher Erfahrungen, mit ernstem, auf die bestimmte Erreichung gerichtetem Eifer aufgesucht wurde. Kühne, in bewußter Absicht unternommene Entdeckungsreisen, und tiefe, auf ihre Ergebnisse begründete Forschungen der Wissenschaft enthüllten uns endlich die Welt, wie sie in Wirklichkeit ist. Durch diese Erkenntniß ward der Roman des Mittelalters vernichtet, und der Schilderung *eingebildeter* Erscheinungen folgte die Schilderung ihrer **Wirklichkeit**.

Diese Wirklichkeit war aber nur in den, für unsere Thätigkeit unnahbaren, Erscheinungen *der Natur* eine von unseren Irrthümern unberührte, unentstellte geblieben. An der Wirklichkeit *des menschlichen Lebens* hafteten unsere Irrthümer aber mit dem entstellendsten Zwange. Auch sie zu überwinden, und das Leben des Menschen nach der Nothwendigkeit seiner individuellen und sozialen Natur zu erkennen und endlich, weil es in unserer Macht steht, zu *gestalten*, das ist der Trieb der Menschheit seit der nach Außen von ihr errungenen Fähigkeit, die Erscheinungen der Natur in ihrem Wesen zu erkennen; denn aus dieser Erkenntniß haben wir das Maaß für die Erkenntniß

Gemüthe aus dieſem Zwieſpalte aber dieſe Anſchauung hervorgegangen war, ſo nährte das Chriſtenthum als Welterſcheinung ſich auch lediglich von dieſem fortgeſetzten Zwieſpalte, und ihn abſichtlich zu unterhalten mußte daher zur Lebensaufgabe der Kirche werden, ſobald ſie einmal ihres Lebensquelles ſich vollkommnen bewußt ward. —

Auch die chriſtliche Kirche hatte nach Einheit gerungen: alle Kundgebungen des Lebens ſollten in ſie, als den Mittelpunkt des Lebens, auslaufen. Sie war aber nicht ein Mittelpunkt, ſondern ein Endpunkt des Lebens, denn das Geheimniß des wahrſten chriſtlichen Weſens war der Tod. Am anderen Endpunkte ſtand nun aber der natürliche Quell des Lebens ſelbſt, deſſen der Tod eben nur durch Vernichtung Herr zu werden vermag: die Gewalt, die dieſes Leben aber ewig dem chriſtlichen Tode zuführte, war keine andere als der Staat ſelbſt. Der Staat war der eigentliche Lebensquell der chriſtlichen Kirche; dieſe wüthete gegen ſich ſelbſt, als ſie gegen den Staat kämpfte. Was die Kirche im herrſchſüchtigen, aber redlichen, mittelalterlichen Glaubenseifer beſtritt, war der Reſt von altheidniſcher Geſinnung, der ſich in der individuellen Selbſtberechtigung der weltlichen Machthaber ausſprach: ſie drängte dieſe Machthaber dadurch, daß ſie ihnen die Nachſuchung ihrer Berechtigung durch göttliche Beſtätigung vermittelſt der Kirche auferlegte, aber gewaltſam zur Konſolidirung des abſoluten, niet- und nagelfeſten Staates hin, wie als ob ſie gefühlt hätte, ſolch' ein Staat ſei ihr zu ihrer eigenen Exiſtenz nöthig. So mußte die chriſtliche Kirche ihren eigenen Gegenſatz, den Staat, endlich ſelbſt befeſtigen helfen, um in einer dualiſtiſchen Exiſtenz ihre eigene zu ermöglichen: ſie ward ſelbſt zu einer politiſchen Macht, weil ſie fühlte, daß ſie nur in einer politiſchen Welt exiſtiren könne. Die chriſtliche Anſchauung, die in ihrem innerſten Bewußtſein eigentlich den Staat aufhob, iſt, zur Kirche verdichtet, nicht nur zur Rechtfertigung des Staates geworden, ſondern ſie hat ſein, die freie Individualität zwingendes Beſtehen erſt zu ſolch' drückender Fühlbarkeit gebracht, daß von nun an der nach Außen geleitete Drang der Menſchheit ſich auf die Befreiung von Kirche und Staat zugleich gerichtet hat, wie zur letzten Verwirklichung der nach ihrem Weſen erſchauten Natur der Dinge auch im menſchlichen Leben ſelbſt.

Zunächſt aber war die Wirklichkeit des Lebens und ſeiner Erſcheinungen ſelbſt in der Weiſe aufzufinden, wie die Wirklichkeit der natürlichen Erſcheinungen durch Entdeckungsreiſen und wiſſenſchaftliche Forſchungen aufgefunden worden war. Der bis jetzt dahin nach Außen gerichtete Drang der Menſchen kehrte nun zur Wirklichkeit auch des ſozialen Lebens zurück, und zwar mit um ſo großerem Eifer, als ſie, nach äußerſter Flucht in aller Welt Enden, des Zwanges dieſer ſozialen Zuſtände nie ſich entledigen hatten können, ſondern überall ihm unterworfen geblieben waren. Das, vor dem man unwillkürlich geflohen war, und dem man in Wahrheit doch nie entfliehen konnte, mußte endlich als in unſeren eigenen Herzen und in unſerer unwillkürlichen Anſchauung vom Weſen der menſchlichen Dinge ſo tief begründet erkannt werden, daß vor ihm eine bloße Flucht nach Außen unmöglich war. Aus den unendlichen Räumen der Natur zurückkommend, wo wir die Einbildungen unſerer Phantaſie vom Weſen der Dinge widerlegt gefunden hatten, ſuchten wir nothgedrungen in einer klaren und deutlichen Beſchauung auch der menſchlichen Zuſtände dieſelbe Widerlegung für eine eingebildete, un-

Shakeſpeare war der unübertroffene Meiſter in dieſer Kunſt, die ihn die Geſtalt ſeines Dramas erfinden ließ. —

Aber nicht im wirklichen Drama war, wie wir ſahen, dieſe Wirklichkeit des Lebens künſtleriſch darzuſtellen, ſondern nur im ſchildernden, beſchreibenden Romane, und zwar aus Gründen, über die uns dieſe Wirklichkeit einzig ſelbſt belehren kann.

Der Menſch kann nur im Zuſammenhange mit den Menſchen überhaupt, mit ſeiner Umgebung, begriffen werden: losgelöſt aus dieſem mußte gerade der moderne Menſch als das Allerunbegreiflichſte erſcheinen. Der raſtloſe innere Zwieſpalt dieſes Menſchen, der zwiſchen Wollen und Können ſich ein Chaos von marternden Vorſtellungen geſchaffen hatte, die ihn zum Kampfe gegen ſich ſelbſt, zur Selbſtzernagung und zum leibloſen Aufgehen in den chriſtlichen Tod getrieben hatten, — war nicht ſowohl, wie das Chriſtenthum es verſucht hatte, aus der Natur des individuellen Menſchen ſelbſt, als aus der Verirrung dieſer Natur, in welche ſie eine unverſtändnißvolle Anſchauung des Weſens der Geſellſchaft gebracht hatte, zu erklären. Jene peinigenden Vorſtellungen, welche dieſe Anſchauung trübten, mußten auf die ihnen zu Grunde liegende Wirklichkeit zurückgeführt werden, und als dieſe Wirklichkeit hatte der Forſcher den wahren Zuſtand der menſchlichen Geſellſchaft zu erkennen. Aber auch dieſer Zuſtand, in welchem tauſendfache Berechtigungen durch millionenfache Rechtloſigkeiten ſich ernährten, und der Menſch vom Menſchen durch eingebildete, und nach der Einbildung verwirklichte, unüberſteigbare Schranken getrennt war, konnte nicht aus ſich ſelbſt begriffen werden; er mußte aus den zu Rechten gewordenen Überlieferungen der Geſchichte, aus dem thatſächlichen Inhalte und endlich aus dem Geiſte der geſchichtlichen Vorfälle, aus den Geſinnungen, die ſie hervorriefen, erklärt werden.

Als ſolche geſchichtliche Thatſachen häuften ſich vor dem menſchenſuchenden Blicke des Forſchers eine ſo ungeheure Maſſe berichteter Vorgänge und Handlungen, daß die überreiche Stofffülle des mittelalterlichen Romanes ſich dagegen als nackte Armuth darſtellte. Und dennoch war dieſe Maſſe, die bei näherer

Betrachtung ſich zu immer vielgliedrigerer Verzweigung ausdehnte, von dem Forſcher nach der Wirklichkeit der menſchlichen Zuſtande bis in die weiteſten Fernen zu durchdringen, um aus ihrem erdrückenden Wuſte das Einzige, um das es ſich ſolcher Mühe verlohnte, den wirklichen unentſtellten Menſchen nach der Wahrheit ſeiner Natur zu entdecken. Vor der unübersehbaren Fülle geſchichtlicher Realitäten mußte der Einzelne für ſeinen Forſchungseifer ſich Grenzen ſtecken: er mußte aus einem größeren Zuſammenhange, den er nur noch andeuten durfte, Momente losreißen, um an ihnen mit größerer Genauigkeit einen engeren Zuſammenhang nachzuweiſen, ohne welchen jede geſchichtliche Darſtellung überhaupt unverſtändlich bleibt. Aber auch in den engſten Grenzen iſt dieſer Zuſammenhang, aus dem eine geſchichtliche Handlung einzig begreiflich iſt, nur durch die umſtändlichſte Vorführung einer Umgebung zu ermöglichen, für die wir irgend welche Theilnahme wiederum nur empfinden können, wenn ſie uns durch belebteſte Schilderung zur Anſchauung gebracht wird. Der Forſcher mußte durch die gefühlte Nothwendigkeit dieſer Schilderung wieder zum Dichter werden: ſein Verfahren konnte aber nur ein, dem des dramatiſchen Dichters geradezu entgegen-

ſtellen wollen, ſo muß ſie uns höchſt willkürlich, ungereimt und jedenfalls unnatürlich erſcheinen, eben weil wir die Geſinnung dieſer Handlung nicht aus der rein menſchlichen Natur zu rechtfertigen vermögen. Die Geſinnung einer geſchichtlichen Perſon iſt die Geſinnung dieſes Individuums aber nur inſoweit, als ſie aus einer gemeingiltigen Anſicht vom Weſen der Dinge ſich auf ihn überträgt; dieſe gemeingiltige Anſicht, die eine rein menſchliche, jederzeit und an jedem Orte giltige nicht iſt, findet ihre Erklärung aber nur wieder in einem rein geſchichtlichen Verhältniſſe, das ſich im Laufe der Zeiten ändert und zu keiner Zeit daſſelbe iſt. Dieſes Verhältniß und ſeinen Wechſel können wir uns aber wiederum nur erklären, wenn wir die ganze Kette geſchichtlicher Vorfälle verfolgen, die in ihrem vielgliederigen Zuſammenhange auf ein einfacheres Geſchichtsverhältniß ſo wirkten, daß es gerade dieſe Geſtalt annahm und gerade dieſe Geſinnung in ihr als gemeingiltige Anſicht ſich kundgab. Das Individuum, in deſſen Handlung dieſe Geſinnung ſich nun äußern ſoll, muß daher, um ſeine Geſinnung und Handlung uns begreiflich zu machen, auf das allermindeſte Maaß individueller Freiheit herabgedrückt werden: — ſeine Geſinnung, ſoll ſie erklärt werden, iſt nur aus der Geſinnung ſeiner Umgebung zu rechtfertigen, und dieſe wiederum kann ſich uns nur in Handlungen deutlich machen, die um ſo mehr den vollen Raum der künſtleriſchen Darſtellung zu erfüllen haben, als auch die Umgebung nur in vielgliederigſter Verzweigung und Ausdehnung uns verſtändlich wird.

So kann der Romandichter ſich faſt lediglich nur mit der Schilderung der Umgebung beſchäftigen, und um verſtändlich zu werden, muß er umſtändlich ſein. Was der Dramatiker für das Verſtändniß der Umgebung vorausſetzt, darauf hat der Romandichter ſein ganzes Darſtellungsvermögen zu verwenden; die gemeingiltige Anſchauung, auf die der Dramatiker von vornherein fußt, hat der Romandichter im Laufe ſeiner Darſtellung erſt künſtlich zu entwickeln und feſtzuſtellen. Das Drama geht daher von Innen nach Außen, der Roman von Außen nach Innen. Aus einer einfachen, allverſtändlichen Umgebung erhebt ſich der Dramatiker zu immer reicherer Entwickelung der Individualität; aus einer vielfachen, mühſam verſtändlichen Umgebung ſinkt der Romandichter erſchöpft zur Schilderung des

Individuums herab, das, an ſich ärmlich, nur durch jene Umgebung individuell auszuſtatten war. Im Drama bereichert eine vollſtändig aus ſich entwickelte kernige Individualität die Umgebung; im Roman ernährt die Umgebung den Heißhunger einer leeren Individualität. So deckt uns das Drama den Organismus der Menſchheit auf, indem die Individualität ſich als Weſen der Gattung darſtellt; der Roman aber ſtellt den Mechanismus der Geſchichte dar, nach welchem die Gattung zum Weſen der Individualität gemacht wird. Und ſo iſt auch das Kunſtſchaffen im Drama ein *organiſches*, im Roman ein *mechaniſches*; denn das Drama giebt uns den *Menſchen*, der Roman erklärt uns den *Staatsbürger*; jenes zeigt uns die Fülle der menſchlichen Natur, dieſer entſchuldigt ihre Dürftigkeit aus dem Staat. das Drama geſtaltet ſonach aus innerer Nothwendigkeit, der Roman aus äußerlichem Zwange. —

Aber der Roman war kein willkürliches, ſondern ein nothwendiges Erzeugniß unſeres modernen Entwickelungsganges: er gab den redlichen künſtleriſchen Ausdruck von Lebenszuſtänden, die kunſtleriſch nur durch ihn, nicht durch das Drama darzuſtellen waren. Der Roman ging auf Darſtellung der Wirklich-

richtungen hervorgingen. Die unklare Geſinnung und widerſpruchsvolle Handlungsweiſe dieſer Häupter, vor Allem aber auch der Umſtand, daß ſie ihre angeſtrebten Zwecke in Wirklichkeit nie erreichten, hat uns zunächſt den Geiſt der Geſchichte dahin misverſtehen laſſen, daß wir die Willkür in den Handlungen der Herrſchenden aus höheren, unerforſchlichen, den Gang und das Ziel der Geſchichte lenkenden und vorausbeſtimmenden Einflüſſen erklären zu müſſen glaubten. Jene Faktoren der Geſchichte ſchienen uns willenloſe, oder in ihrem Willen ſich ſelbſt widerſprechende Werkzeuge in den Händen einer außermenſchlichen, göttlichen Macht. Die endlichen Ergebniſſe der Geſchichte ſetzten wir für den Grund ihrer Bewegung, oder für das Ziel, dem ein höherer Geiſt in ihr vom Beginn herein mit Bewußtſein zugeſtrebt hätte. Aus dieſer Anſicht glaubten die Ausleger und Darſteller der Geſchichte ſich nun auch berechtigt, die willkürlich erſcheinenden Handlungen der herrſchenden Hauptperſonen der Geſchichte aus Geſinnungen, in denen ſich das untergelegte Bewußtſein eines leitenden Weltgeiſtes ſpiegelte, herzuleiten: ſomit zerſtörten ſie die unbewußte Nothwendigkeit ihrer Handlungsmotive, und als ſie ihre Handlungen vollkommen gerechtfertigt wähnten, ſtellten ſie ſie erſt als vollſtändig willkürlich dar. — Durch dieſes Verfahren, bei welchem die geſchichtlichen Handlungen durch willkürliche Kombination verändert und entſtellt werden durften, gelang es dem Romane, einzig Typen zu erfinden, und als Kunſtwerk ſich zu einer gewiſſen Höhe zu ſchwingen, auf welcher er von Neuem zur Dramatiſirung geeignet erſcheinen mochte. Die neueſte Zeit hat viel ſolcher hiſtoriſchen Dramen geliefert, und die Freude am Geſchichtemachen zu Gunſten der dramatiſchen Form iſt gegenwärtig noch ſo groß, daß unſere kunſtfertigen hiſtoriſchen Theatertaſchenſpieler das Geheimniß der Geſchichte ſelbſt zum Vortheil der Bühnenſtückmacherei ſich erſchloſſen wähnen. Sie glauben ſich um ſo gerechtfertigter in ihrem Verfahren, als ſie es ſelbſt ermöglicht haben, die vollendetſte Einheit von Ort und Zeit der dramatiſchen Herſtellung der Hiſtorie aufzulegen: ſie ſind in das Innerſte des ganzen Geſchichtsmechanismus eingedrungen, und haben als ſein Herz das Vorzimmer des Fürſten aufgefunden, in welchem zwiſchen Lever und Souper Menſch und Staat ſich gegenſeitig in Ordnung bringen. Daß aber ſowohl dieſe künſtleriſche Einheit wie

dieſe Hiſtorie erlogen ſind, etwas Unwahres aber auch nur von erlogener Wirkung ſein kann, das hat ſich am heutigen hiſtoriſchen Drama deutlich herausgeſtellt. Daß die wahre Geſchichte kein Stoff für das Drama iſt, das wiſſen wir nun aber auch, da dieſes hiſtoriſche Drama uns deutlich gemacht hat, daß ſelbſt der Roman nur durch Verſündigung an der Wahrheit der Geſchichte ſich zu der ihm erreichbaren Höhe als Kunſtform aufſchwingen konnte.

Von dieſer Höhe iſt nun der Roman wieder herabgeſtiegen, um, mit Aufgebung der von ihm erzielten Reinheit als Kunſtwerk, zur treuen Darſtellung des geſchichtlichen Lebens ſich anzulaſſen.

Die ſcheinbare Willkür in den Handlungen geſchichtlicher Hauptperſonen konnte zur Ehre der Menſchheit nur dadurch erklärt werden, daß der Boden aufgefunden wurde, aus dem auch ſie als nothwendig und unwillkürlich hervorwuchſen. Hatte man dieſe Nothwendigkeit zuvor in der Höhe, über den geſchichtlichen Hauptperſonen ſchwebend, und ſie nach transſzendenter Weisheit als Werkzeuge verbrauchend, ſich vorſtellen zu müſſen geglaubt, und war man endlich von der künſtleriſchen wie wiſſen-

stellen: die Erscheinungen der Gesellschaft, die auch er für den Boden der Geschichte erkannt hatte, strebte der Dichter sich in einem Zusammenhange vorzuführen, aus dem er sie zu erklären vermochte. Als den erkenntlichsten Zusammenhang der Erscheinungen der Gesellschaft erfaßte er die gewohnte Umgebung des bürgerlichen Lebens, um in der Schilderung seiner Zustände sich den Menschen zu erklären, der, von der Theilnahme an den Äußerungen der Geschichte entfernt, ihm doch diese Äußerungen zu bedingen schien. Diese bürgerliche Gesellschaft war aber — wie ich mich zuvor bereits ausdrückte — nur ein Niederschlag der von Oben herab auf sie drückenden Geschichte, wenigstens ihrer äußeren Form nach. Seit der Konsolidirung des modernen Staates beginnt allerdings die neue Lebensregung der Welt von der bürgerlichen Gesellschaft auszugehen: die lebendige Energie der geschichtlichen Erscheinungen stumpft sich ganz in dem Grade ab, als die bürgerliche Gesellschaft im Staate ihre Forderungen zur Geltung zu bringen sucht. Gerade durch ihre innere Theilnahmlosigkeit an den geschichtlichen Erscheinungen, durch ihr träges, interesseloses Zuschauen, offenbart sie uns aber den Druck, mit dem sie auf ihr lasten, und gegen den sie sich eben mit ergebenem Widerwillen verhält. Unsere bürgerliche Gesellschaft ist insofern kein lebenvoller Organismus, als sie von Oben herab, aus den rückwirkenden Äußerungen der Geschichte, in ihrer Gestaltung beeinflußt ist. Die Physiognomie der bürgerlichen Gesellschaft ist die abgestumpfte, entstellte, bis zur Ausdruckslosigkeit geschwächte Physiognomie der Geschichte: was diese durch lebendige Bewegung im Athem der Zeit ausdrückt, giebt jene durch träge Ausbreitung im Raume. Diese Physiognomie ist aber die Larve der bürgerlichen Gesellschaft, unter der sie dem menschensuchenden Blicke diesen Menschen eben noch verbirgt: der künstlerische Schilderer dieser Gesellschaft konnte nur noch die Züge dieser Larve, nicht aber die des wahren Menschen beschreiben; je getreuer diese Beschreibung war, desto mehr mußte das Kunstwerk an lebendiger Ausdruckskraft verlieren.

Ward nun auch diese Larve aufgehoben, um unter ihr nach den ungeschminkten Zügen der menschlichen Gesellschaft zu forschen, so mußte sich dem Auge zunächst ein Chaos von Unschönheit und Formlosigkeit darbieten. Nur im Gewande der Geschichte hatte der durch diese Geschichte erzogene, an seiner

wahren gesunden Natur verdorbene und verkruppelte Mensch ein für den Künstler erträgliches Aussehen erhalten. Dieß Gewand von ihm abgezogen, ersahen wir zu unserem Entsetzen in ihm eine verschrumpfte, ekelerregende Gestalt, die in Nichts dem wahren Menschen, wie wir aus der Fülle seines natürlichen Wesens ihn in Gedanken uns vorgestellt hatten, mehr ähnlich sah, als in dem schmerzlichen Leidensblicke des sterbenden Kranken, diesem Blicke, aus dem das Christenthum seine schwärmerische Begeisterung gesogen hatte. Von diesem Antlicke wandte sich der Kunstsehnsüchtige ab, um wie Schiller - im Reiche des Gedankens sich Schönheit zu träumen, oder — wie Goethe ihn mit dem Gewande künstlerischer Schönheit, so gut es auf ihn passen mochte, sich zu verhüllen. Sein Roman „Wilhelm Meister" war ein solches Gewand, durch das Goethe sich den Anblick der Wirklichkeit erträglich zu machen suchte: es entsprach der Wirklichkeit des nackten modernen Menschen insoweit, als dieser selbst als nach künstlerisch schöner Form strebend gedacht und dargestellt wurde.

Bis dahin war für das künstlerische Auge, wie nicht minder für den Blick des Geschichtsforschers, die menschliche Gestalt in

unserer Gesellschaft nur noch darzustellen bemüht war: der tiefe Unmuth, der ihm aus seiner eigenen Darstellung erwachsen mußte, trieb ihn aber aus einem beschaulichen dichterischen Behagen, in dem er sich immer weniger mehr zu täuschen vermochte, heraus in die Wirklichkeit selbst, um in ihr für das erkannte wirkliche Bedürfniß der menschlichen Gesellschaft zu streiten. Auf ihrem Wege zur praktischen Wirklichkeit streifte auch die Romandichtung immer mehr ihr künstlerisches Gewand ab: die als Kunstform ihr mögliche Einheit mußte sich — um durch Verständlichkeit zu wirken — in die praktische Vielheit der Tageserscheinungen selbst zersetzen. Ein künstlerisches Band war da unmöglich, wo Alles nach Auflösung rang, wo das zwingende Band des historischen Staates zerrissen werden sollte. Die Romandichtung ward Journalismus, ihr Inhalt zersprengte sich in politische Artikel; ihre Kunst ward zur Rhetorik der Tribüne, der Athem ihrer Rede zum Aufruf an das Volk.

So ist die Kunst des Dichters zur Politik geworden: Keiner kann dichten, ohne zu politisiren. Nie wird aber der Politiker Dichter werden, als wenn er eben aufhört, Politiker zu sein: in einer rein politischen Welt nicht Politiker zu sein, heißt aber so viel, als gar nicht existiren; wer sich jetzt noch unter der Politik hinwegstiehlt, belügt sich nur um sein eigenes Dasein. Der Dichter kann nicht eher wieder vorhanden sein, als bis wir keine Politik mehr haben.

Die Politik ist aber das Geheimniß unserer Geschichte und der aus ihr hervorgegangenen Zustände. Napoleon sprach es aus. Er sagte zu Goethe: die Stelle des Fatums in der antiken Welt vertrete seit der Herrschaft der Römer die Politik. — Verstehen wir den Ausspruch des Büßers von St. Helena wohl! In ihm faßt sich in Kürze die ganze Wahrheit Dessen zusammen, was wir zu begreifen haben, um auch über Inhalt und Form des Drama's in das Reine zu kommen.

III.

Das Fatum der Griechen ist die innere Naturnothwendigkeit, aus der sich der Grieche — weil er sie nicht ver-

ſtand — in den willkürlichen politiſchen Staat zu befreien ſuchte. Unſer Fatum iſt der willkürliche politiſche Staat, der ſich uns als äußere Nothwendigkeit für das Beſtehen der Geſellſchaft darſtellt, und aus dem wir uns in die Naturnothwendigkeit zu befreien ſuchen, weil wir ſie verſtehen gelernt, und als die Bedingung unſeres Daſeins und ſeiner Geſtaltungen erkannt haben.

Die Naturnothwendigkeit äußert ſich am ſtärkſten und unüberwindlichſten im phyſiſchen Lebenstriebe des Individuums, unverſtändlicher und willkürlicher deutbar aber in der ſittlichen Anſchauung der Geſellſchaft, aus welcher der unwillkürliche Trieb des Individuums im Staate endlich beeinflußt oder beurtheilt wird. Der Lebenstrieb des Individuums äußert ſich immer neu und unmittelbar, das Weſen der Geſellſchaft iſt aber die Gewohnheit und ihre Anſchauung eine vermittelte. Die Anſchauung der Geſellſchaft, ſobald ſie das Weſen des Individuums und ihre Entſtehung aus dieſem Weſen noch nicht vollkommen begreift, iſt daher eine beſchränkende und hemmende, und ganz in dem Grade wird ſie immer tyranniſcher, als das belebende und neuernde Weſen des Individuums aus unwillkürlichem Drange gegen die Gewohnheit ankämpft. Dieſen

heit zu Erklärende und zu Entschuldigende erscheint. Erklärt und entschuldigt wird sie aber nur, wenn ihre Anschauung ebenfalls als eine unwillkürliche, und ihr Bewußtsein als auf einer irrthümlichen Anschauung vom Wesen des Individuums begründet erkannt wird.

Machen wir uns dieses Verhältniß aus dem auch sonst so bezeichnungsvollen Mythos vom Oidipus klar.

Oidipus hatte einen Mann, der ihn durch eine Beleidigung gereizt und endlich zur Nothwehr gedrängt, erschlagen. Hierin fand die öffentliche Meinung nichts Verdammungswürdiges, denn dergleichen Fälle trugen sich häufig zu, und erklärten sich aus der Allen begreiflichen Nothwendigkeit der Abwehr eines Angriffes. Noch weniger beging Oidipus einen Frevel aber darin, daß er, zum Lohne einer dem Lande erwiesenen Wohlthat, die verwittwete Königin desselben zum Weibe nahm.

Aber es entdeckte sich, daß der Erschlagene nicht nur der Gemahl dieser Königin, sondern auch der Vater, — und somit sein hinterlassenes Weib die Mutter des Oidipus waren.

Kindliche Ehrfurcht vor dem Vater, Liebe zu ihm, und der Eifer der Liebe, im Alter ihn zu pflegen und zu schützen, waren dem Menschen so unwillkürliche Gefühle, und auf diese Gefühle begründete sich so ganz von selbst die wesentlichste Grundanschauung der, gerade durch sie zur Gesellschaft verbundenen Menschen, daß eine That, welche diese Gefühle am empfindlichsten verletzte, ihnen unbegreiflich und verdammungswürdig vorkommen mußte. Diese Gefühle waren aber so stark und unüberwindlich, daß selbst die Rücksicht, wie jener Vater zuerst seinem Sohne nach dem Leben trachtete, sie nicht bewältigen konnte: in dem Tode des Laios ward wohl eine Strafe für dieses sein älteres Verbrechen erkannt, so daß wir in der That gegen seinen Untergang selbst unempfindlich sind; aber dieses Verhältniß war dennoch nicht vermögend, uns irgendwie über die That des Oidipus zu beruhigen, die sich schließlich immer nur als ein Vatermord kundgab.

Noch heftiger steigerte sich aber der öffentliche Widerwille gegen den Umstand, daß Oidipus seiner eigenen Mutter sich ver-

mählt und Kinder mit ihr gezeugt hatte. — Im Familienleben, der natürlichsten — aber beschränktesten Grundlage der Gesellschaft, hatte es sich ganz von selbst herausgestellt, daß zwischen Eltern und Kindern, sowie zwischen den Geschwistern selbst eine ganz andere Zuneigung sich entwickelt, als sie in der heftigen, plötzlichen Erregung der Geschlechtsliebe sich kundgiebt. In der Familie werden die natürlichen Bande zwischen Erzeugern und Erzeugten zu den Banden der Gewohnheit, und nur aus der Gewohnheit entwickelt sich wiederum eine natürliche Neigung der Geschwister zu einander. Der erste Reiz der Geschlechtsliebe wird der Jugend aber aus einer ungewohnten, fertig aus dem Leben ihr entgegentretenden Erscheinung zugeführt; das Überwältigende dieses Reizes ist so groß, daß er das Familienglied eben aus der gewohnten Umgebung der Familie, in der dieser Reiz sich nie ihm darbot, herauszieht und zum Umgange mit dem Ungewohnten fortreißt. Die Geschlechtsliebe ist die Aufwieglerin, welche die engen Schranken der Familie durchbricht, um sie selbst zur größeren menschlichen Gesellschaft zu erweitern. Die Anschauung vom Wesen der Familienliebe und dem ihm entgegengesetzten der Geschlechtsliebe ist daher eine unwillkürliche, der Natur der Sache selbst entnommene: sie beruht

und Sohn seien. Oidipus und Jokaste wußten nicht, in welcher sozialen Beziehung sie zu einander standen: sie hatten unbewußt nach der natürlichen Unwillkür des rein menschlichen Individuums gehandelt; ihrer Verbindung war eine Bereicherung der menschlichen Gesellschaft in zwei kräftigen Söhnen und zwei edlen Töchtern entsprossen, auf welchen nun, wie auf den Eltern, der unabwendbare Fluch dieser Gesellschaft lastete. Das betroffene Paar, das mit seinem Bewußtsein innerhalb der sittlichen Gesellschaft stand, verurtheilte sich selbst, als es seines unbewußten Frevels gegen die Sittlichkeit inneward: dadurch, daß es sich um seiner Büßung willen vernichtete, bewies es die Stärke des sozialen Ekels gegen seine Handlung, der ihm schon vor der Handlung durch Gewohnheit zu eigen war; dadurch, daß es die Handlung dennoch trotz des sozialen Bewußtseins ausübte, bezeugte es aber die noch bei Weitem größere und unwiderstehlichere Gewalt der unbewußten individuellen menschlichen Natur.

Wie bedeutsam ist es nun, daß gerade dieser Oidipus das Räthsel der Sphinx gelöst hatte! Er sprach im Voraus seine Rechtfertigung und seine Verdammung zugleich selbst aus, da er als den Kern dieses Räthsels den Menschen bezeichnete. Aus dem halbthierischen Leibe der Sphinx trat ihm zunächst das menschliche Individuum nach seiner Naturunterworfenheit entgegen: als das Halbthier aus seiner öden Felseneinsamkeit sich selbstzerschmetternd in den Abgrund gestürzt hatte, wandte sich der kluge Räthsellöser zu den Städten der Menschen, um den ganzen, den sozialen Menschen, aus seinem eigenen Untergange errathen zu lassen. Als er sich die leuchtenden Augen ausstach, die einem despotischen Beleidiger Zorn zugeflammt, und einem edlen Weibe Liebe zugestrahlt hatten, ohne zu ersehen, daß Jener sein Vater und Diese seine Mutter war, da stürzte er sich zu der zerschmetterten Sphinx hinab, deren Räthsel er nun als noch ungelöst erkennen mußte. — Erst wir haben dieses Räthsel zu lösen, und zwar dadurch, daß wir die Unwillkür des Individuums aus der Gesellschaft, deren höchster, immer erneuernder und belebender Reichthum sie ist, selbst rechtfertigen. —

Zunächst laßt uns aber noch den weiteren Verlauf der Oidipussage berühren, und sehen, wie sich die Gesellschaft gebarte, und wohin sich ihr sittliches Bewußtsein verirrte! —

Aus den Zerwürfnissen der Söhne des Oidipus erwuchs

Kreon, dem Bruder der Jokaſte, die Herrſchaft über Theben. Als Herr befahl er, der Leichnam des einen der Söhne, Polyneikes, der mit dem anderen, Eteokles, zugleich im Brüderzweikampfe gefallen war, ſolle unbegraben den Winden und Vögeln preisgegeben ſein, während der des Eteokles in feierlichen Ehren beſtattet wurde: wer dem Gebote zuwider handle, ſolle ſelbſt lebendig begraben werden. Antigone, beider Brüder Schweſter, — ſie, die den blinden Vater in das Elend begleitet hatte – trotzte mit vollem Bewußtſein dem Gebote, beſtattete des gerichteten Bruders Leichnam, und erlitt die vorausbeſtimmte Strafe. Hier ſehen wir den Staat, der unmerklich aus der Geſellſchaft hervorgewachſen war, aus der Gewohnheit ihrer Anſchauung ſich genährt hatte und zum Vertreter dieſer Gewohnheit inſofern wurde, daß er eben nur ſie, die abſtrakte Gewohnheit, deren Kern die Furcht und der Widerwille vor dem Ungewohnten iſt, vertrat. Mit der Kraft dieſer Gewohnheit ausgeſtattet, wendet der Staat ſich nun vernichtend gegen die Geſellſchaft ſelbſt zurück, indem er die natürliche Nahrung ihres Daſeins in den unwillkürlichſten und heiligſten ſozialen Gefühlen ihr verwehrt. Der vorliegende Mythos zeigt uns genau, wie ſich

Vertrag, ihnen für jetzt bei Weitem lästiger schien, als die Folgen eines Eidbruches, die durch Opfer und Spenden an die Götter vielleicht beseitigt werden konnten. Was ihnen nicht gefiel, war der Wechsel der Herrschaft, die beständige Neuerung, weil die Gewohnheit bereits zur wirklichen Gesetzgeberin geworden war. Auch beurkundete sich in dieser Parteinahme der Bürger für Eteokles ein praktischer Instinkt vom Wesen des Eigenthumes, das Jeder gern allein genießen, mit einem Anderen aber nicht theilen wollte: jeder Bürger, der im Eigenthume die Gewährleistung gewohnter Ruhe erkannte, war ganz von selbst der Mitschuldige der unbrüderlichen That des obersten Eigenthümers Eteokles. Die Macht der eigennützigen Gewohnheit unterstützte also Eteokles, und gegen sie kämpfte nun der verrathene Polyneikes mit jugendlicher Hitze an. In ihm lebte nur das Gefühl einer rächenswürdigen Kränkung: er sammelte ein Heer gleichfühlender, heldenhafter Genossen, zog vor die eidbruchschützende Stadt und bedrängte sie, um den erbräuberischen Bruder aus ihr zu verjagen. Diese, von einem durchaus gerechtfertigten Unwillen eingegebene Handlungsweise erschien den Bürgern Thebens nun wieder als ein ungeheurer Frevel; denn Polyneikes, als er seine Vaterstadt bekriegte, war unbedingt ein sehr schlechter Patriot. Die Freunde des Polyneikes waren aus allen Volksstämmen zusammengetreten: sie machte ein rein menschliches Interesse der Sache des Polyneikes geneigt, und sie vertraten somit das Reinmenschliche, die Gesellschaft in ihrem weitesten und natürlichsten Sinne, gegenüber einer beschränkten, engherzigen, eigensüchtigen Gesellschaft, die unvermerkt vor ihrem Andrängen zum knöchernen Staate zusammenschrumpfte. — Um den langen Krieg zu enden, forderten sich die Brüder zum Zweikampf: Beide fielen auf der Walstatt. —

Der kluge Kreon überschaute nun den Zusammenhang der Vorfälle, und erkannte aus ihm das Wesen der öffentlichen Meinung, als deren Kern er die Gewohnheit, die Sorge und den Widerwillen vor der Neuerung erfaßte. Die sittliche Ansicht vom Wesen der Gesellschaft, die in dem großherzigen Oidipus noch so stark war, daß er sich, aus Ekel vor seinem unbewußten Frevel gegen sie, selbst vernichtet hatte, verlor ihre Kraft ganz in dem Grade, als das sie bedingende Reinmenschliche in

Widerſtreit mit dem ſtärkſten Intereſſe der Geſellſchaft, der absoluten Gewohnheit, d. h. dem gemeinſamen Eigennutz, kam. Dieſes ſittliche Bewußtſein trennte ſich überall da, wo es mit der Praxis der Geſellſchaft in Widerſtreit gerieth, von dieſer ab und ſetzte ſich als **Religion** feſt, wogegen ſich die praktiſche Geſellſchaft zum **Staate** geſtaltete. In der Religion blieb die **Sittlichkeit**, die vorher in der Geſellſchaft etwas Warmes, Lebendiges geweſen war, nur noch etwas **Gedachtes**, Gewünſchtes, aber nicht mehr Ausführbares: im Staate handelte man dagegen nach praktiſchem Ermeſſen des Nutzens, und wurde hierbei das ſittliche Gewiſſen verletzt, ſo beſchwichtigte man dieß durch ſtaatsunſchädliche Religionsübungen. Der große Vortheil war hierbei, daß man in der Religion wie im Staate Jemand gewann, auf den man ſeine Sünden abwälzen konnte: die Verbrechen des Staates mußte der Fürſt*) ausbaden, die Verſtöße gegen die religiöſe Sittlichkeit hatten aber die Götter zu verantworten. Eteokles war der praktiſche Sündenbock des neuen Staates geweſen: die Folgen ſeines Eidbruches hatten die gütigen Götter auf ihn zu leiten gehabt; die Stabilität des Staates aber ſollten (ſo hofften ſie wenigſtens, wenn es leider auch nie

von der Pythia verkündigt worden, ein ihm zu gebärender Sohn würde ihn dereinst umbringen. Nur um kein öffentliches Ärgerniß zu bereiten, gab der ehrwürdige Vater heimlich den Befehl, das neugeborene Knäblein in irgend welcher Waldecke zu tödten, und bewies sich hierin höchst rücksichtsvoll gegen das Sittlichkeitsgefühl der Bürger Thebens, die, wäre der Mordbefehl öffentlich vor ihren Augen ausgeführt worden, nur den Ärger dieses Skandals und die Aufgabe, ungewöhnlich viel zu den Göttern zu beten, keineswegs aber den nöthigen Abscheu empfunden haben würden, der ihnen die praktische Verhinderung der That und die Strafe des bewußten Sohnesmörders eingegeben hätte; denn die Kraft des Abscheues wäre ihnen sogleich durch die Rücksicht erstickt worden, daß durch diese That ja die Ruhe im Orte gewährleistet war, die ein — in Zukunft jedenfalls ungerathener — Sohn gestört haben müßte. Kreon hatte bemerkt, daß bei Entdeckung der unmenschlichen That des Laios diese That selbst eigentlich keine rechte Entrüstung hervorgebracht hatte, ja, daß es Allen gewiß lieber gewesen wäre, wenn der Mord wirklich vollzogen worden, denn da wäre ja Alles gut gewesen, und in Theben hätte es keinen so schrecklichen Skandal gegeben, der die Bürger auf lange Jahre in so große Beunruhigung stürzte. Ruhe und Ordnung, selbst um den Preis des niederträchtigsten Verbrechens gegen die menschliche Natur und selbst die gewohnte Sittlichkeit, — um den Preis des bewußten, absichtlichen, von der unväterlichsten Eigensucht eingegebenen Mordes eines Kindes durch seinen Vater, — waren jedenfalls berücksichtigungswerther, als die natürlichste menschliche Empfindung, die dem Vater sagt, daß er sich seinen Kindern, nicht aber diese sich aufzuopfern habe. — Was war nun diese Gesellschaft, deren natürliches Sittlichkeitsgefühl ihre Grundlage gewesen war, geworden? Der schnurgerade Gegensatz dieser eigenen Grundlage: die Vertreterin der Unsittlichkeit und Heuchelei. Das Gift, das sie verdarb, war aber — die Gewohnheit. Der Hang zur Gewohnheit, zur unbedingten Ruhe, verleitete sie, den Quell zu verstopfen, aus dem sie sich ewig frisch und gesund hätte erhalten können; und dieser Quell war das freie, aus seinem Wesen sich selbst bestimmende Individuum. In ihrer höchsten Verderbtheit ist der Gesellschaft die Sittlichkeit, d. h. das wahrhaft Menschliche, auch nur durch

das Individuum wieder zugeführt worden, das nach dem unwillkurlichen Drange der Naturnothwendigkeit ihr gegenüber handelte und ſie moraliſch verneinte. Auch dieſe ſchöne Rechtfertigung der wirklichen menſchlichen Natur enthält noch in deutlichſten Zügen der weltgeſchichtliche Mythos, den wir vor uns haben.

Kreon war Herrſcher geworden: in ihm erkannte das Volk den richtigen Nachfolger des Laios und Eteokles, und er beſtatigte dieß vor den Augen der Bürger, als er den Leichnam des unpatriotiſchen Polyneikes zur entſetzlichen Schmach der Unbeerdigung, ſeine Seele ſomit zu ewiger Ruheloſigkeit verurtheilte Dieß war ein Gebot von höchſter politiſcher Weisheit: dadurch befeſtigte Kreon ſeine Macht, indem er den Eteokles, der durch ſeinen Eidbruch die Ruhe der Bürger gewährleiſtet hatte, rechtfertigte und ſomit deutlich zu verſtehen gab, daß auch er gewillt ſei, durch jedes auf ſich allein zu nehmende Verbrechen gegen die wahrhafte menſchliche Sittlichkeit das Beſtehen des Staates in Ruhe und Ordnung zu gewährleiſten. Durch ſein Gebot gab er ſogleich den beſtimmteſten und kräftigſten Beweis ſeiner ſtaatsfreundlichen Geſinnung: er ſchlug der Menſchlichkeit

höchste Blüthe von allen. Aus den Trümmern der Geschlechts-, Eltern- und Geschwisterliebe, welche die Gesellschaft verläugnet und der Staat verneint hatte, wuchs, von den unvertilgbaren Keimen aller jener Liebe genährt, die reichste Blume reiner Menschenliebe hervor.

Antigone's Liebe war eine vollbewußte. Sie wußte, was sie that, — sie wußte aber auch, daß sie es thun mußte, daß sie keine Wahl hatte und nach der Nothwendigkeit der Liebe handeln mußte; sie wußte, daß sie dieser unbewußten zwingenden Nothwendigkeit der Selbstvernichtung aus Sympathie zu gehorchen hatte; und in diesem Bewußtsein des Unbewußten war sie der vollendete Mensch, die Liebe in ihrer höchsten Fülle und Allmacht. — Antigone sagte den gottseligen Bürgern von Thebe: — ihr habt mir Vater und Mutter verdammt, weil sie unbewußt sich liebten; ihr habt den bewußten Sohnesmörder Laios aber nicht verdammt, und den Bruderfeind Eteokles beschützt: nun verdammt mich, die ich aus reiner Menschenliebe handle, — so ist das Maaß eurer Frevel voll! — — Und siehe! — der Liebesfluch Antigone's vernichtete den Staat! — Keine Hand rührte sich für sie, als sie zum Tode geführt ward. Die Staatsbürger weinten und beteten zu den Göttern, daß sie die Pein des Mitleidens für die Unglückliche von ihnen nehmen möchten; sie geleiteten sie, und trösteten sie damit, daß es nun doch einmal nicht anders sein könnte: die staatliche Ruhe und Ordnung forderten nun leider das Opfer der Menschlichkeit! — Aber da, wo alle Liebe geboren wird, ward auch der Rächer der Liebe geboren. Ein Jüngling entbrannte in Liebe für Antigone; er entdeckte sich seinem Vater und forderte von seiner Vaterliebe Gnade für die Verdammte: hart ward er zurückgewiesen. Da erstürmte der Jüngling das Grab der Geliebten, das sie lebend empfangen hatte: er fand sie todt, und mit dem Schwerte durchbohrte er selbst sein liebendes Herz. Dieß war aber der Sohn des Kreon, des personifizirten Staates: vor dem Anblicke der Leiche des Sohnes, der aus Liebe seinem Vater hatte fluchen müssen, ward der Herrscher wieder Vater. Das Liebesschwert des Sohnes drang furchtbar schneidend in sein Herz: tief im Innersten verwundet stürzte der Staat zusammen, um im Tode Mensch zu werden. —

Heilige Antigone! Dich rufe ich nun an! Laß

Deine Fahne wehen, daß wir unter ihr vernichten und erlosen! — —

Wunderbar, daß, als der moderne Roman zur Politik, die Politik aber zum blutigen Schlachtfelde geworden, und der Dichter dagegen, im sehnenden Verlangen nach dem Anblicke der vollendeten Kunstform, einen Herrscher zum Befehl der Aufführung einer griechischen Tragödie vermochte, diese Tragödie gerade keine andere sein mußte, als unsere „Antigone". Man suchte nach dem Werke, in welchem sich die Kunstform am reinsten aussprach, und — siehe da! — es war genau dasselbe, dessen Inhalt die reinste Menschlichkeit, die Vernichterin des Staates war! — Wie freueten sich die gelehrten alten Kinder über diese „Antigone" im Hoftheater zu Potsdam! Sie ließen aus der Höhe sich die Rosen streuen, welche die erlosende Engelschaar „Faust's" als Liebesflammen auf die beschwanzten „Dick- und Tännteufel vom kurzen graden und langen krummen Horne" herabflattern läßt: leider erweckten sie ihnen aber nur das widerliche Gelüste, das Mephistopheles unter

sten Weltmeinung aus der selbstvernichtenden Wahrheit und Nothwendigkeit ihrer Natur herauslocken konnte zum Verschwimmen in den seichten Gewässern der Politik, auf denen der windkundige Odysseus so meisterlich hin- und herzuschiffen verstand.

Den Oidipusmythos brauchen wir auch heute nur seinem innersten Wesen nach getreu zu deuten, so gewinnen wir an ihm ein verständliches Bild der ganzen Geschichte der Menschheit vom Anfange der Gesellschaft bis zum nothwendigen Untergange des Staates. Die Nothwendigkeit dieses Unterganges ist im Mythos vorausempfunden; an der wirklichen Geschichte ist es, ihn auszuführen.

Seit dem Bestehen des politischen Staates geschieht kein Schritt in der Geschichte, der, möge er selbst mit noch so entschiedener Absicht auf seine Befestigung gerichtet sein, nicht zu seinem Untergange hinleite. Der Staat, als Abstraktum, ist von je immer im Untergange begriffen gewesen, oder richtiger, er ist nie erst in die Wirklichkeit getreten; nur die Staaten in concreto haben in beständigem Wechsel, als immer neu auftauchende Variationen des unausführbaren Thema's ein gewaltsames, und dennoch stets unterbrochenes und bestrittenes Bestehen gefunden. Der Staat, als Abstraktum, ist die fixe Idee wohlmeinender aber irrender Denker, — als Konkretum die Ausbeute für die Willkür gewaltsamer oder ränkevoller Individuen gewesen, die den Raum unserer Geschichte mit dem Inhalte ihrer Thaten erfüllen. Mit diesem konkreten Staate — als dessen Inhalt Ludwig XIV. mit Recht sich bezeichnete — wollen mir uns hier nicht weiter mehr befassen; auch sein Kern geht uns aus der Oidipussage auf: als den Keim aller Verbrechen erkennen wir die Herrschaft des Laios, um deren ungeschmälerten Besitzes willen dieser zum unnatürlichen Vater ward. Aus diesem zum Eigenthum gewordenen Besitze, der wunderbarer Weise als die Grundlage jeder guten Ordnung angesehen wird, rühren alle Frevel des Mythos und der Geschichte her. — Fassen wir nur noch den abstrakten Staat in's Auge. Die Denker dieses Staates wollten die Unvollkommenheiten der wirklichen Gesellschaft nach einer gedachten Norm ebnen und ausgleichen: daß sie diese Unvollkommenheiten aber selbst als das Gegebene, der „Gebrechlichkeit" der menschlichen Natur einzig Entsprechende, festhielten, und nie

auf den wirklichen Menschen selbst zurückgingen, der aus ersten unwillkurlichen, endlich aber irrthumlichen Anschauungen jene Ungleichheiten ebenso hervorgerufen hatte, als er durch Erfahrung und daraus entsprießende Berichtigung der Irrthümer auch ganz von selbst die vollkommene — d. h. den wirklichen Bedurfnissen der Menschen entsprechende — Gesellschaft herbeifuhren muß. — das war der große Irrthum, aus dem der politische Staat sich bis zu der unnatürlichen Höhe entwickelte, von welcher herab er die menschliche Natur leiten wollte, die er gar nicht verstand und um so weniger verstehen konnte, je mehr er sie leiten wollte.

Der politische Staat lebt einzig von den Lastern der Gesellschaft, deren Tugenden ihr einzig von der menschlichen Individualitat zugefuhrt werden. Vor den Lastern der Gesellschaft, die er einzig erblicken kann, vermag er ihre Tugenden, die sie von jener Individualitat gewinnt, nicht zu erkennen. In dieser Stellung druckt er auf die Gesellschaft in dem Grade, daß sie ihre lasterhafte Seite auch auf die Individualitat hinkehrt, und somit sich endlich jeden Nahrungsquell verstopfen mußte, wenn die Nothwendigkeit der individuellen

des Individuums, heißt aber ſo viel, als — den Staat vernichten; denn der Staat ſchritt durch die Geſellſchaft zur Verneinung der freien Selbſtbeſtimmung des Individuums vor, — von ihrem Tode lebte er.

IV.

Für die Kunſt, um die es bei dieſer Unterſuchung uns einzig zu thun war, liegt in der Vernichtung des Staates nun folgendes, über Alles wichtige Moment.

Die Darſtellung des Kampfes, in welchem ſich das Individuum vom politiſchen Staate oder vom religiöſen Dogma zu befreien ſuchte, mußte um ſo nothwendiger die Aufgabe des Dichters werden, als das politiſche Leben, von dem entfernt der Dichter endlich nur noch ein geträumtes Leben führen konnte, von den Wechſelfällen dieſes Kampfes ſelbſt, als von ſeinem wirklichen Inhalte, mit immer vollerem Bewußtſein erfüllt war. Laſſen wir den religiöſen Staatsdichter bei Seite, der auch als Künſtler den Menſchen mit grauſamem Behagen ſeinem Götzen opferte, ſo haben wir nur den Dichter vor uns, der, von wahrhaftem ſchmerzlichem Mitgefühle für die Leiden des Individuums erfüllt, als ſolches ſelbſt und durch die Darſtellung ſeines Kampfes ſich gegen den Staat, gegen die Politik wendete. Die Individualität, welche der Dichter in den Kampf gegen den Staat führte, war aber der Natur der Sache nach keine rein menſchliche, ſondern eine durch den Staat ſelbſt bedingte. Sie war von gleicher Gattung wie der Staat und nur der innerhalb des Staates liegende Gegenſatz von deſſen äußerſter Spitze. Bewußte Individualität, d. h. eine Individualität, die uns beſtimmt, in dieſem einen Falle ſo und nicht anders zu handeln, gewinnen wir nur in der Geſellſchaft, welche uns erſt den Fall vorführt, in welchem wir uns zu entſcheiden haben. Das Individuum ohne Geſellſchaft iſt uns als Individualität vollkommen undenkbar; denn erſt im Verkehr mit anderen Individuen zeigt ſich Das, worin wir unterſchieden von ihnen und an uns beſonders ſind. War nun die Geſellſchaft zum politiſchen Staate geworden, ſo bedang dieſer die Beſonderheit der Individualität aus ſeinem Weſen ebenſo, und als Staat — im

Gegensatze zur freien Gesellschaft — natürlich nur bei Weitem strenger und kategorischer als die Gesellschaft. Eine Individualität kann Niemand schildern, ohne ihre Umgebung, die sie als solche bedingt: war die Umgebung eine natürliche, der Entwickelung der Individualität Luft und Raum gebende, frei nach innerer Unwillkur an der Berührung mit dieser Individualität soeben sich elastisch neu gestaltende, so konnte diese Umgebung in den einfachsten Zügen treffend und wahr bezeichnet werden, denn nur durch die Darstellung der Individualität hatte die Umgebung selbst erst zu charakteristischer Eigenthumlichkeit zu gelangen. Der Staat ist aber keine solche elastisch biegsame Umgebung, sondern eine dogmatisch starre, fesselnde, gebieterische Macht, die dem Individuum vorausbestimmt, — so sollst Du denken und handeln! Der Staat hat sich zum Erzieher der Individualitat aufgeworfen; er bemächtigt sich ihrer im Mutterleibe durch Vorausbestimmung eines ungleichen Antheiles an den Mitteln zu sozialer Selbständigkeit; er nimmt ihr durch Aufnothigung seiner Moral ihre Unwillkürlichkeit der Anschauung, und weist ihr, als seinem Eigenthume, die Stellung an, die sie zu der Umgebung einnehmen soll. Seine Individualitat verdankt

vermögend, einen Schritt zu thun, der ihm nicht im Voraus als Pflicht oder als Verbrechen vorgezeichnet ist: der Charakter seiner Pflicht und seines Verbrechens ist nicht der seiner Individualität eigene; er mag beginnen, was er will, um aus seinem noch so freien Denken zu handeln, er kann nicht aus dem Staate herausschreiten, dem auch sein Verbrechen angehört. Er kann nur durch den Tod aufhören, Staatsbürger zu sein, also da, wo er auch aufhört, Mensch zu sein.

Der Dichter, der nun den Kampf der Individualität gegen den Staat darzustellen hatte, konnte daher nur den Staat darstellen, die freie Individualität aber bloß dem Gedanken andeuten. Der Staat war das Wirkliche, fest und farbig Vorhandene, die Individualität dagegen das Gedachte, gestalt- und farblos Unvorhandene. Alle die Züge, Umrisse und Farben, die der Individualität ihre feste, bestimmte und erkennbare künstlerische Gestalt verleihen, hatte der Dichter der politisch gesonderten und staatlich zusammengepreßten Gesellschaft zu entnehmen, nicht aber der Individualität selbst, die in der Berührung mit anderen Individualitäten sich selbst zeichnet und färbt. Die somit nur gedachte, nicht dargestellte Individualität konnte daher auch nur an den Gedanken, nicht an das unmittelbar erfassende Gefühl dargestellt werden. Unser Drama war daher ein Appell an den Verstand, nicht an das Gefühl. Es nahm somit die Stelle des Lehrgedichtes ein, welches einen dem Leben entnommenen Stoff nur so weit darstellt, als es der Absicht entspricht, einen Gedanken dem Verstande zur Mittheilung zu bringen. Zur Mittheilung eines Gedankens an den Verstand hat der Dichter aber ebenso umständlich zu verfahren, als er gerade höchst einfach und schlicht zu Werke gehen muß, wenn er sich an das unmittelbar empfangende Gefühl wendet. Das Gefühl erfaßt nur das Wirkliche, sinnlich Bethätigte und Wahrnehmbare: an das Gefühl theilt sich nur das Vollendete, Abgeschlossene, Das, was so eben ganz das ist, was es jetzt sein kann, mit. Nur das mit sich Einige ist ihm verständlich; das mit sich Uneinige, noch nicht wirklich und bestimmt sich Kundgebende, verwirrt das Gefühl und nöthigt es zum Denken, also zu einem kombinirenden Akte, der das Gefühl aufhebt.

Der Dichter, der sich an das Gefühl wendet, muß, um sich ihm überzeugend kundzugeben, im Denken bereits so einig mit

ſich ſein, daß er aller Hilfe des logiſchen Mechanismus ſich begeben und mit vollem Bewußtſein an das untrügliche Empfängniß des unbewußten, rein menſchlichen Gefühles mittheilen kann. Er hat bei dieſer Mittheilung daher ſo ſchlicht und (vor der ſinnlichen Wahrnehmung) unbedingt zu verfahren, wie dem Gefühle gegenüber die wirkliche Erſcheinung — wie Luft, Wärme, Blume, Thier, Mensch — ſich kundgiebt. Um das höchſte Mittheilbare, und zugleich überzeugend Verſtändlichſte — die rein menſchliche Individualität — durch ſeine Darſtellung mitzutheilen, hat aber der moderne dramatiſche Dichter, wie ich zeigte, gerade entgegengeſetzt zu verfahren. Aus der ungeheuren Maſſe ihrer wirklichen Umgebung, im erſichtlich Maaß, Form und Farbe gebenden Staate und der zum Staate erſtarrten Geſchichte, hat er dieſe Individualität erſt unendlich mühſam herauszukonſtruiren, um ſie endlich, wie wir ſahen, immer nur dem Gedanken darzuſtellen*). Das, was unſer Gefühl von vornherein unwillkürlich erfaßt, iſt einzig die Form und Farbe des Staates. Von unſeren erſten Jugendeindrücken an ſehen wir den Menſchen nur in der Geſtalt und dem Charakter, die ihm der Staat giebt; die durch den Staat ihm [illegible] Individualität gilt unſerem unwillkürlichen Be-

hält, daß es in die höchſte Verwirrung geſetzt werden müßte, wenn man ihm unter dieſer ſinnlichen Erſcheinung den wirklichen Menſchen hervorkonſtruiren wollte*). Um die rein menſchliche Individualität darzuſtellen, hat der moderne Dichter ſich daher nicht an das Gefühl, ſondern an den Verſtand zu wenden, wie ſie für ihn ſelbſt ja auch nur eine gedachte iſt. Hierzu muß ſein Verfahren ein ungeheuer umſtändliches ſein: er muß alles Das, was das moderne Gefühl als das Begreiflichſte faßt, ſo zu ſagen vor den Augen dieſes Gefühles langſam und höchſt vorſichtig ſeiner Hülle, ſeiner Form und Farbe entkleiden, um während dieſer Entkleidung, nach ſyſtematiſcher Berechnung, das Gefühl nach und nach zum Denken zu bringen, da die von ihm gewollte Individualität endlich nur eine gedachte ſein kann. So muß der Dichter aus dem Gefühle ſich an den Verſtand wenden: das Gefühl iſt für ihn das Hinderliche; erſt wenn er es mit höchſter Behutſamkeit überwunden hat, kommt er zu ſeinem eigentlichen Vorhaben, der Darlegung eines Gedankens an den Verſtand. —

Der Verſtand iſt ſomit von vornherein die menſchliche Fähigkeit, an die der moderne Dichter ſich mittheilen will, und zu ihm kann er einzig durch das Organ des kombinirenden, zerſetzenden, theilenden und trennenden Verſtandes, die von dem Gefühle abſtrahirte, die Eindrücke und Empfängniſſe des Gefühles nur noch ſchildernde, vermittelnde und bedingte Wortſprache reden. Wäre unſer Staat ſelbſt ein würdiger Gegenſtand des Gefühles, ſo würde der Dichter, um ſein Vorhaben zu erreichen, im Drama gewiſſermaßen von der Muſik zur Wortſprache überzugehen haben: in der griechiſchen Tragödie war es faſt ähnlich der Fall, aber aus umgekehrten Gründen. Ihre Grundlage war die Lyrik, aus der ſie ſo zur Wortſprache vorſchritt, wie die Geſellſchaft aus dem natürlichen, ſittlich religiöſen Gefühlsverbande

*) Es müßte dem Volke gehen wie den beiden Kindern, die vor einem Gemälde ſtanden, das Adam und Eva darſtellte, und die nicht unterſcheiden konnten, wer der Mann und wer die Frau ſei, weil ſie unbekleidet waren. Wie beſtimmend für alle unſere Anſchauung iſt es wiederum, daß unſer Auge gemeiniglich durch den Anblick einer unverhüllten menſchlichen Geſtalt in die peinlichſte Verlegenheit geſetzt wird, und wir ſie ſogar gewöhnlich garſtig finden: unſer eigener Leib wird uns erſt durch Nachdenken verſtändlich!

zum politischen Staate. Die Rückkehr aus dem Verstande zum Gefühle wird insoweit der Gang des Drama's der Zukunft sein, als wir aus der gedachten Individualität zur wirklichen vorschreiten werden. Der moderne Dichter hat aber auch vom Beginn herein eine Umgebung, den Staat, darzustellen, die jedes rein menschlichen Gefühlsmomentes bar, und im höchsten Gefühlsausdruck unmittheilbar ist. Sein ganzes Vorhaben kann er daher nur durch das Mittheilungsorgan des kombinirenden Verstandes, durch die ungefühlvolle moderne Sprache erreichen; und mit Recht dünkt es den heutigen Schauspieldichter ungeeignet, verwirrend und störend, wenn er die Musik für einen Zweck mit verwenden sollte, der irgend verständlich nur als Gedanke an den Verstand, nicht aber an das Gefühl als Affekt auszusprechen ist.

Welche Gestaltung des Drama's würde in dem bezeichneten Sinne nun aber der Untergang des Staates, die gesunde organische Gesellschaft hervorrufen?

Der Untergang des Staates kann vernünftiger Weise nichts

Weſen, uns Vorſtellungen davon bilden, wie dieſes Weſen ſich kundgeben möchte, werden wir auch nach willkürlichen Formen ſtreben und ſuchen müſſen, in welchen dieſes eingebildete Weſen ſich kundgeben ſolle. So lange werden wir aber auch Staaten und Religionen haben, bis wir nur eine Religion und gar keinen Staat mehr haben. Wenn dieſe Religion aber nothwendig eine allgemeinſame ſein muß, ſo kann ſie nichts Anderes ſein, als die durch das Bewußtſein gerechtfertigte wirkliche Natur des Menſchen, und jeder Menſch muß fähig ſein, dieſe unbewußt zu empfinden und unwillkürlich zu bethätigen. Dieſe gemeinſame menſchliche Natur wird am ſtärkſten von dem Individuum, als ſeine eigene und individuelle Natur, empfunden, wie ſie ſich in ihm als Lebens- und Liebestrieb kundgiebt: die Befriedigung dieſes Triebes iſt es, was den Einzelnen zur Geſellſchaft drängt, in welcher er eben dadurch, daß er ihn nur in der Geſellſchaft befriedigen kann, ganz von ſelbſt zu dem Bewußtſein gelangt, das als ein religiöſes, d. h. gemeinſames, ſeine Natur rechtfertigt. In der freien Selbſtbeſtimmung der Individualität liegt daher der Grund der geſellſchaftlichen Religion der Zukunft, die nicht eher in das Leben getreten ſein wird, als bis dieſe Individualität durch die Geſellſchaft ihre förderndſte Rechtfertigung erhält. —

Die unerſchöpfliche Mannigfaltigkeit der Beziehungen lebendiger Individualitäten zu einander, die unendliche Fülle ſtets neuer und in ihrem Wechſel immer genau der Eigenthümlichkeit dieſer lebenvollen Beziehungen entſprechender Formen, ſind wir gar nicht im Stande auch nur andeutungsweiſe uns vorzuſtellen, da wir bis jetzt alle menſchlichen Beziehungen nur in der Geſtalt geſchichtlich überlieferter Berechtigungen und nach ihrer Vorausbeſtimmung durch die ſtaatlich ſtändiſche Norm wahrnehmen können. Den unüberſehbaren Reichthum lebendiger individueller Beziehungen vermögen wir aber zu ahnen, wenn wir ſie als rein menſchliche, immer voll und ganz gegenwärtige faſſen, d. h. wenn wir alles Außermenſchliche oder Ungegenwärtige, was als Eigenthum und geſchichtliches Recht im Staate zwiſchen jene Beziehungen ſich geſtellt, das Band der Liebe zwiſchen ihnen zerriſſen, ſie entindividualiſirt, ſtändiſch uniformirt, und ſtaatlich ſtabiliſirt hat, aus ihnen weit entfernt denken.

In höchſter Einfachheit können wir uns jene Beziehungen aber wiederum vorſtellen, wenn wir die unterſcheidendſten Hauptmomente des individuellen menſchlichen Lebens, welches aus ſich auch das gemeinſame Leben bedingen muß, als charakteriſtiſche Unterſcheidungen der Geſellſchaft ſelbſt zuſammenfaſſen, und zwar als Jugend und Alter, Wachsthum und Reife, Eifer und Ruhe, Thatigkeit und Beſchaulichkeit, Unwillkür und Bewußtſein.

Das Moment der Gewohnheit, welches wir am naivſten im Feſthalten ſozial ſittlicher Begriffe, in ſeiner Verhärtung zur ſtaats politiſchen Moral aber als vollſtändig der Entwickelung der Individualitat feindſelig, und endlich als entſittlichend und das Reinmenſchliche verneinend erkannten, iſt als ein unwillkürlich menſchliches demnoch wohlbegründet. Unterſuchen wir aber näher, ſo faſſen wir in ihm nur ein Moment der Vielſeitigkeit der menſchlichen Natur, die ſich im Individuum nach ſeinem Lebensalter beſtimmt. Ein Menſch iſt nicht derſelbe in der Jugend wie im Alter. in der Jugend ſehnen wir uns nach Thaten, im Alter nach Ruhe. Die Störung unſerer Ruhe wird uns im Alter ebenſo empfindlich, als die Hemmung unſerer Thätigkeit

dingte und motivirte; der Vater liebte vor Allem ſeinen Sohn, rieth ihm aus Liebe, ließ ihn aus Liebe aber auch gewähren. In der Geſellſchaft verlor ſich dieſe motivirende Liebe aber ganz in dem Grade, als die Ehrfurcht von der Perſon ab ſich auf die Vorſtellungen und außermenſchliche Dinge bezog, die — an ſich unwirklich — zu uns nicht in der lebendigen Wechſelwirkung ſtanden, in welcher die Liebe die Ehrfurcht zu erwidern, d. h. die Furcht von ihr zu nehmen, vermag. Der zum Gott gewordene Vater konnte uns nicht mehr lieben; der zum Geſetz gewordene Rath der Eltern konnte uns nicht mehr frei gewähren laſſen; die zum Staat gewordene Familie konnte uns nicht mehr nach der Unwillkür der Billigung der Liebe, ſondern nach den Satzungen kalter Sittlichkeitsverträge beurtheilen. Der Staat bringt uns — nach ſeiner verſtändigſten Auffaſſung — die Erfahrungen der Geſchichte als Richtſchnur für unſer Handeln auf: wahrhaftig handeln wir aber nur, wenn wir aus unwillkürlichem Handeln ſelbſt zur Erfahrung gelangen; eine durch Mittheilung uns gelehrte Erfahrung wird für uns zu einer erfolgreichen erſt, wenn wir durch unwillkürliches Handeln ſie wiederum ſelbſt machen. Die wahre, vernünftige Liebe des Alters zur Jugend beſtätigt ſich alſo dadurch, daß es ſeine Erfahrungen nicht zu dem Maaße für das Handeln der Jugend macht, ſondern ſie ſelbſt auf Erfahrung anweiſt, und dadurch ſeine eigenen Erfahrungen bereichert; denn das Charakteriſtiſche und Überzeugende einer Erfahrung iſt eben das Individuelle an ihr, das Beſondere, Kenntliche, was ſie dadurch erhält, daß ſie aus dem unwillkürlichen Handeln dieſes einen, beſonderen Individuums in dieſem einen und beſonderen Falle gewonnen ward.

Der Untergang des Staates heißt daher ſo viel, als der Hinwegfall der Schranke, welche durch die egoiſtiſche Eitelkeit der Erfahrung als Vorurtheil gegen die Unwillkür des individuellen Handelns ſich errichtet hat. Dieſe Schranke nimmt gegenwärtig die Stellung ein, die naturgemäß der Liebe gebührt, nnd ſie iſt nach ihrem Weſen die Liebloſigkeit, d. h. das Eingenommenſein der Erfahrung von ſich, und der endlich gewaltſam durchgeſetzte Wille, nichts Weiteres mehr zu erfahren, die eigenſüchtige Bornirtheit der Gewöhnung, die grauſame Trägheit der Ruhe. — Durch die Liebe weiß aber der Vater, daß er noch

nicht genug erfahren hat, ſondern daß er an den Erfahrungen ſeines Kindes, die er in der Liebe zu ihm zu ſeinen eigenen macht, ſich unendlich zu bereichern vermag. In der Fähigkeit des Genuſſes der Thaten Anderer, deren Gehalt es durch die Liebe für ſich zu einem genießenswürdigen und genußgebenden Gegenſtand zu machen weiß, beſteht die Schönheit der Ruhe des Alters. Dieſe Ruhe iſt da, wo ſie durch die Liebe naturgemäß vorhanden iſt, keineswegs eine Hemmung des Thätigkeitstriebes der Jugend, ſondern ſeine Forderung. Sie iſt das Raumgeben an die Thätigkeit der Jugend in einem Elemente der Liebe, das an der Beſchauung dieſer Thätigkeit zu einer höchſten künſtleriſchen Betheiligung an ihr ſelbſt zum künſtleriſchen Lebenselemente überhaupt wird.

Das bereits erfahrene Alter iſt vermögend, die Thaten der Jugend, in welchen dieſe nach unwillkürlichem Drange und mit Unbewußtſein ſich kundgiebt, nach ihrem charakteriſtiſchen Gehalte zu faſſen und in ihrem Zuſammenhange zu überblicken: es vermag dieſe Thaten alſo vollkommener zu rechtfertigen, als die handelnde Jugend ſelbſt, weil es ſie ſich zu erklären und mit Bewußtſein darzuſtellen weiß. In der Ruhe des

die Ruhe, welche der zeugenden Erregung des Gefühles folgt: er selbst rechtfertigt sich nur, wenn er aus dem unwillkürlichen Gefühle sich bedingt weiß, und der aus dem Gefühle gerechtfertigte, nicht mehr im Gefühle dieses Einzelnen befangene, sondern gegen das Gefühl überhaupt gerechte Verstand ist die Vernunft. Der Verstand ist als Vernunft insofern dem Gefühle überlegen, als er die Thätigkeit des individuellen Gefühles in der Berührung mit seinem, ebenfalls aus individuellem Gefühle thätigen Gegenstande und Gegensatze allgerecht zu beurtheilen vermag: er ist die höchste soziale, durch die Gesellschaft einzig selbst bedingte Kraft, welche die Spezialität des Gefühles nach seiner Gattung zu erkennen, in ihr wiederzufinden und aus ihr sie wiederum zu rechtfertigen weiß. Er ist somit auch fähig, zur Äußerung durch das Gefühl sich anzulassen, wenn es ihm darum zu thun ist, dem nur Gefühlvollen sich mitzutheilen, — und die Liebe leiht ihm dazu die Organe. Er weiß durch das Gefühl der Liebe, welches ihn zur Mittheilung drängt, daß dem leidenschaftlichen, im unwillkürlichen Handeln Begriffenen nur Das verständlich ist, was sich an sein Gefühl wendet: wollte er sich an seinen Verstand wenden, so setzte er Das bei ihm voraus, was er durch seine Mittheilung sich eben selbst erst gewinnen soll, und müßte unverständlich bleiben. Das Gefühl faßt aber nur das ihm Gleiche, wie der nackte Verstand — als solcher — sich auch nur dem Verstande mittheilen kann. Das Gefühl bleibt bei der Reflexion des Verstandes kalt: nur die Wirklichkeit der ihm verwandten Erscheinung kann es zur Theilnahme fesseln. Diese Erscheinung muß das sympathetisch wirkende Bild des eigenen Wesens des unwillkürlich Handelnden sein, und sympathetische Wirkung bringt es nur hervor, wenn es sich in einer Handlung ihm darstellt, die sich aus demselben Gefühle rechtfertigt, welches er aus dieser Handlung und Rechtfertigung als sein eigenes mitfühlt. Aus diesem Mitgefühle gelangt er ebenso unwillkürlich zum Verständnisse seines eigenen individuellen Wesens, wie er an den Gegenständen und Gegensätzen seines Fühlens und Handelns, an denen im Bilde sein eigenes Fühlen und Handeln sich entwickelte, auch das Wesen dieser Gegensätze erkennen lernte, und zwar dadurch, daß er, durch lebhafte Sympathie für sein eigenes Bild aus sich herausversetzt, zur unwillkürlichen Theilnahme an dem Fühlen und Handeln auch seiner Gegensätze hin-

genüssen, zur Anerkennung und Gerechtigkeit gegen diese, die nicht mehr seiner Befangenheit im wirklichen Handeln gegenüberstehen, bestimmt wird.

Nur im vollendetsten Kunstwerke, im Drama, vermag sich daher die Anschauung des Erfahrenen vollkommen erfolgreich mitzutheilen, und zwar gerade deßwegen, weil in ihm durch Verwendung aller künstlerischen Ausdrucksfähigkeiten des Menschen die Absicht des Dichters am vollständigsten aus dem Verstande an das Gefühl, nämlich künstlerisch an die unmittelbarsten Empfangsorgane des Gefühles, die Sinne, mitgetheilt wird. Das Drama unterscheidet sich als vollendetstes Kunstwerk von allen übrigen Dichtungsarten eben dadurch, daß die Absicht in ihm durch ihre vollständigste Verwirklichung zur vollsten Unmerklichkeit aufgehoben wird: wo im Drama die Absicht, d. h. der Wille des Verstandes, noch merklich bleibt, da ist auch der Eindruck ein erkaltender; denn wo wir den Dichter noch wollen sehen, fühlen wir, daß er noch nicht kann. Das Können des Dichters ist aber das vollkommene Aufgehen der Absicht in das

Handlung kann daher nur dann im Drama erklärt werden, wenn ſie dem Gefühle vollkommen gerechtfertigt wird, und die Aufgabe des dramatiſchen Dichters iſt es ſomit, nicht Handlungen zu erfinden, ſondern eine Handlung aus der Nothwendigkeit des Gefühles der Art zu verſtändlichen, daß wir der Hilfe des Verſtandes zu ihrer Rechtfertigung gänzlich entbehren dürfen. Sein Hauptaugenmerk hat der Dichter daher auf die Wahl der Handlung zu richten, die er ſo wählen muß, daß ſie, ſowohl ihrem Charakter wie ihrem Umfange nach, ihre vollſtändige Rechtfertigung aus dem Gefühle ihm ermöglicht; denn in dieſer Rechtfertigung beruht einzig die Erreichung ſeiner Abſicht.

Eine Handlung, die nur aus hiſtoriſchen, ihrem Grunde nach ungegenwärtigen Beziehungen erklärt, vom Standpunkte des Staates aus gerechtfertigt, oder durch Berückſichtigung religiöſer, von Außen eingeprägter, nicht gemeinſam innerlicher Dogmen begriffen werden kann, iſt — wie wir ſahen — nur dem Verſtande, nicht dem Gefühle darzuſtellen: am genügendſten konnte dieß durch Erzählung und Schilderung, durch Appell an die Einbildungskraft des Verſtandes, nicht durch unmittelbare Vorführung an das Gefühl und ſeine beſtimmt erfaſſenden Organe, die Sinne, gelingen, weil eine ſolche Handlung für dieſe Sinne recht eigentlich unüberſchaubar war, und eine Maſſe von Beziehungen in ihr außerhalb aller Möglichkeit, ſie zur ſinnlichen Anſchauung zu bringen, liegen und nur dem kombinirenden Denkorgane zum Verſtändniß überlaſſen bleiben mußten. In einem hiſtoriſch-politiſchen Drama kam es daher dem Dichter darauf an, ſeine Abſicht — als ſolche — ſchließlich ganz nackt zu geben: das ganze Drama blieb unverſtändlich und eindruckslos, wenn nicht endlich dieſe Abſicht, in Form einer menſchlichen Moral, aus einem ungeheuren Wuſte, zur bloßen Schilderung verwendeter, pragmatiſcher Motive, recht erſichtlich zum Vorſchein kam. Man frug ſich im Verlaufe eines ſolchen Stückes unwillkürlich: „Was will der Dichter damit ſagen?“

Die Handlung nun, die vor dem Gefühle und durch das Gefühl gerechtfertigt werden ſoll, befaßt ſich mit keiner Moral, ſondern alle Moral beruht eben nur in der Rechtfertigung dieſer Handlung aus dem unwillkürlichen menſchlichen Gefühle. Sie iſt ſich ſelbſt Zweck, inſofern ſie eben nur aus dem Gefühle, dem

sie entwickelt, gerechtfertigt werden soll. Diese Handlung kann daher nur eine solche sein, die aus den wahrsten, d. h. dem Gefühle begreiflichsten, den menschlichen Empfindungen nahe-liegendsten, somit einfachsten Beziehungen hervorgeht, — aus Beziehungen, wie sie nur einer, dem Wesen nach mit sich einigen, von unwesentlichen Vorstellungen und ungegenwärtigen Berechtigungsgründen unbeeinflußten, nur sich selbst und keiner Vergangenheit angehörigen menschlichen Gesellschaft entspringen können.

Keine Handlung des Lebens steht aber vereinzelt da: sie hat einen Zusammenhang mit den Handlungen anderer Menschen, durch die sie gleichwie aus dem individuellen Gefühle des Handelnden selbst, bedingt wird. Den schwächsten Zusammenhang haben nun keine, unbedeutende Handlungen, die weniger der Stärke eines nothwendigen Gefühles, als der Willkür der Laune zu Erklärung bedürfen. Je großer und entscheidender jedoch eine Handlung ist, je mehr sie nur aus der Stärke eines nothwendigen Gefühles erklärt werden kann, in einem desto bestimmteren und weiteren Zusammenhange steht sie auch mit den Handlungen Anderer. Eine große, das Wesen des Menschen nach einer Richtung hin am ersichtlichsten und erschöpfendsten

Wie die Erscheinung zunächst von dem nach Außen gewendeten unwillkürlichen Gefühle erfaßt, und der Einbildungskraft als erster Thätigkeit des Gehirnes zugeführt wird, so hat der Verstand, der nichts Anderes, als die nach dem wirklichen Maaße der Erscheinung geordnete Einbildungskraft ist, für die Mittheilung des von ihm Erkannten durch die Einbildungskraft wiederum an das unwillkürliche Gefühl vorzuschreiten. Im Verstande spiegeln sich die Erscheinungen als das, was sie wirklich sind; diese abgespiegelte Wirklichkeit ist aber eben nur eine gedachte: um diese gedachte Wirklichkeit mitzutheilen, muß er sie dem Gefühle in einem ähnlichen Bilde darstellen, als wie das Gefühl sie ihm ursprünglich zugeführt hat, und dieß Bild ist das Werk der Phantasie. Nur durch die Phantasie vermag der Verstand mit dem Gefühle zu verkehren. Der Verstand kann die volle Wirklichkeit der Erscheinung nur erfassen, wenn er das Bild, in welchem sie von der Phantasie ihm vorgeführt wird, zerbricht und sie in ihre einzelnsten Theile zerlegt; so wie er diese Theile sich wieder im Zusammenhange vorführen will, hat er sogleich wieder sich ein Bild von ihr zu entwerfen, das der Wirklichkeit der Erscheinung nicht mehr mit realer Genauigkeit, sondern nur in dem Maaße entspricht, in welchem der Mensch sie zu erkennen vermag. So setzt auch die einfachste Handlung den Verstand, der sie unter dem anatomischen Mikroskope betrachten will, durch die ungeheure Vielgliedrigkeit ihres Zusammenhanges in Staunen und Verwirrung; und will er sie begreifen, so kann er nur durch Entfernung des Mikroskopes und durch Vorführung des Bildes von ihr, das sein menschliches Auge einzig zu erfassen vermag, zu einem Verständnisse gelangen, das schließlich nur durch das — vom Verstande gerechtfertigte — unwillkürliche Gefühl ermöglicht wird. Dieses Bild der Erscheinungen, in welchem das Gefühl einzig diese zu begreifen vermag, und welches der Verstand, um sich dem Gefühle verständlich zu machen, demjenigen nachbilden muß, welches ihm ursprünglich durch die Phantasie vom Gefühle zugeführt war, ist für die Absicht des Dichters, der auch die Erscheinungen des Lebens aus ihrer unübersehbaren Vielgliedrigkeit zu dichter, leicht überschaubarer Gestaltung zusammendrängen muß, nichts Anderes, als das Wunder.

V.

Das Wunder im Dichterwerke unterſcheidet ſich von dem Wunder in religiöſen Dogma dadurch, daß es nicht, wie dieſes, die Natur der Dinge aufhebt, ſondern vielmehr ſie dem Gefühle begreiflich macht.

Des jüdiſch chriſtliche Wunder zerriß den Zuſammenhang der natürlichen Erſcheinungen, um den göttlichen Willen als über der Natur ſtehend erſcheinen zu laſſen. In ihm wurde keineswegs ein weiter Zuſammenhang, zu dem Zwecke eines Verſtändniſſes deſſelben durch das unwillkürliche Gefühl, verdichtet, ſondern es wurde ganz um ſeiner ſelbſt willen verwendet; man forderte es als Beweis einer übermenſchlichen Macht von Demjenigen, der ſich für göttlich ausgab, und an den man nicht eher glauben wollte, als bis er vor den leibhaften Augen der Menſchen ſich als Herr der Natur, d. h. als beliebiger Verdreher der natürlichen Ordnung der Dinge auswies. Dieß Wunder ward demnach von Dem verlangt, den man nicht an ſich und aus ſeinen natürlichen Handlungen für wahrhaftig hielt, ſon-

der das höchste und nothwendigste Erzeugniß des künstlerischen Anschauungs- und Darstellungsvermögens ist.

Stellen wir uns das Verfahren des Dichters in der Bildung seines Wunders deutlicher vor, so sehen wir zunächst, daß er, um einen großen Zusammenhang gegenseitig sich bedingender Handlungen zu verständlichem Überblicke darstellen zu können, diese Handlungen in sich selbst zu einem Maaße zusammendrängen muß, in welchem sie bei leichtester Übersichtlichkeit dennoch Nichts von der Fülle ihres Inhaltes verlieren. Ein bloßes Kürzen oder Ausscheiden geringerer Handlungsmomente würde an sich die beibehaltenen Momente nur entstellen, da diese stärkeren Momente der Handlung für das Gefühl einzig als Steigerung aus ihren geringeren Momenten gerechtfertigt werden können. Die um des dichterisch übersichtlichen Raumes wegen ausgeschiedenen Momente müssen daher in die beibehaltenen Hauptmomente selbst mit übergetragen werden, d. h. sie müssen in ihnen auf irgend welche, für das Gefühl kenntliche Weise mitenthalten sein. Das Gefühl kann sie aber nur deßhalb nicht vermissen, weil es zum Verständniß der Haupthandlung des Mitempfindens der Beweggründe bedarf, aus denen sie hervorging, und die in jenen geringeren Handlungsmomenten sich kundthaten. Die Spitze einer Handlung ist an sich ein flüchtig vorübergehender Moment, der als reine Thatsache vollkommen bedeutungslos ist, sobald er nicht aus Gesinnungen motivirt erscheint, die an sich unser Mitgefühl in Anspruch nehmen: die Häufung solcher Momente muß den Dichter aller Fähigkeiten berauben, sie an unser Gefühl zu rechtfertigen, denn diese Rechtfertigung, die Darlegung der Motive, ist es eben, was den Raum des Kunstwerkes einzunehmen hat, der vollkommen vergeudet wäre, wenn er von einer Masse unzurechtfertigender Handlungsmomente erfüllt würde.

Im Interesse der Verständlichkeit hat der Dichter daher die Momente der Handlung so zu beschränken, daß er den nöthigen Raum für die volle Motivirung der beibehaltenen gewinne: alle die Motive, die in den ausgeschiedenen Momenten versteckt lagen, muß er den Motiven zur Haupthandlung in einer Weise einfügen, daß sie nicht als vereinzelt erscheinen, weil sie vereinzelt auch ihre besonderen Handlungsmomente — eben die ausgeschiedenen — bedingen würden; sie müssen dagegen in dem Hauptmotive so enthalten sein, daß sie dieses nicht zersplittern, sondern

als ein Ganzes verſtärken. Die Verſtärkung des Motives bedingt aber nothwendig auch wieder die Verſtärkung des Handlungsmomentes ſelbſt, der an ſich nur die entſprechende Äußerung des Motives iſt. Ein ſtarkes Motiv kann ſich nicht in einem ſchwachen Handlungsmomente äußern; Handlung und Motiv müßten dadurch unverſtändlich werden. — Um alſo das durch Aufnahme aller, im gewöhnlichen Leben nur in vielen Handlungsmomenten ſich äußernder Motive, verſtärkte Hauptmotiv verſtändlich kundzugeben, muß auch die aus ihm bedingte Handlung eine verſtärkte, mächtige, und in ihrer Einheit umfangreichere ſein als wie ſie das gewöhnliche Leben hervorbringt, in welchem ganz dieſelbe Handlung ſich nur im Zuſammenhange mit vielen Nebenhandlungen in einem ausgebreiteten Raume und in einer größeren Zeitausdehnung zutrug. Der Dichter, der ſowohl dieſe Handlungen, wie dieſe Raum- und Zeitausdehnung, zu Gunſten eines überſichtlichen Verſtändniſſes zuſammendrängte, hatte dieß Alles nicht etwa nur zu beſchneiden, ſonderen ſeinen ganzen weſentlichen Inhalt zu verdichten: die verdichtete Geſtalt des wirklichen Lebens iſt von dieſem aber nur zu begreifen, wenn ſie ihm [illegible] gegenübergehalten — vergrößert, verſtärkt, unge-

halte einer geſteigerten Eigenſchaft machen, wie er die zerſtreuten Motive zu einem Hauptmotive ſammelte, und die Äußerung dieſer Eigenſchaft ebenſo ſteigern, wie er die Handlung aus jenem Motive verſtärkte. Selbſt die ungewöhnlichſten Geſtaltungen, die bei dieſem Verfahren der Dichter vorzuführen hat, werden in Wahrheit nie *unnatürliche* ſein, weil in ihnen nicht das Weſen der Natur entſtellt, ſondern nur ihre Äußerungen zu einem überſichtlichen, dem künſtleriſchen Menſchen einzig verſtändlichen Bilde zuſammengefaßt ſind. Die dichteriſche Kühnheit, welche die Äußerungen der Natur zu ſolchem Bilde zuſammenfaßt, kann gerade *erſt uns* mit Erfolge zu eigen ſein, weil wir eben *durch die Erfahrung über das Weſen der Natur aufgeklärt ſind.*

So lange die Erſcheinungen der Natur den Menſchen nur erſt ein Objekt der Phantaſie waren, mußte die menſchliche Einbildungskraft ihnen auch unterworfen ſein: ihr Scheinweſen beherrſchte und beſtimmte ſie auch für die Anſchauung der menſchlichen Erſcheinungswelt in der Weiſe, daß ſie das Unerklärliche — nämlich: das Unerklärte — in ihr aus der willkürlichen Beſtimmung einer außernatürlichen und außermenſchlichen Macht herleiteten, die endlich im Mirakel Natur und Menſch zugleich aufhob. Als Reaktion gegen den Mirakelglauben machte ſich dann ſelbſt an den Dichter die rationell proſaiſche Forderung geltend, dem Wunder auch für die Dichtung entſagen zu ſollen, und zwar geſchah dieß in den Zeiten, wo die bis dahin nur mit dem Auge der Phantaſie betrachteten natürlichen Erſcheinungen zum Gegenſtande wiſſenſchaftlicher Verſtandesoperationen gemacht wurden. So lange war aber auch der wiſſenſchaftliche Verſtand über das Weſen dieſer Erſcheinungen nicht mit ſich im Reinen, als er nur in der anatomiſchen Aufdeckung all' ihrer innerlichen Einzelheiten ſie als begreiflich ſich darſtellen zu können glaubte: erſt von da an ſind wir über ſie im Gewiſſen, wo wir die Natur als einen lebendigen Organismus, nicht als einen aus Abſicht konſtruirten Mechanismus, erkannt haben; wo wir darüber klar wurden, daß ſie nicht *geſchaffen*, ſondern ſelbſt das *immer Werdende* iſt; daß ſie das Zeugende und Gebärende als Männliches und Weibliches zugleich in ſich ſchließt; daß Raum und Zeit, von denen wir ſie umſchloſſen hielten, nur Abſtraktionen von ihrer Wirklichkeit ſind; daß wir ferner an dieſem Wiſſen im Allgemeinen uns genügen laſſen können, weil wir zu ſeiner Be-

ſtatigung nicht mehr nöthig haben, uns der weiteſten Fernen durch mathematiſchen Kalkül zu verſichern, da wir in allernächſter Nähe und an der geringſten Erſcheinung der Natur die Beweiſe für Daſſelbe finden können, was uns aus weiteſter Ferne nur zur Beſtätigung unſeres Wiſſens von der Natur zugeführt zu werden vermag. Seitdem wiſſen wir aber auch, daß wir zum Genuſſe der Natur da ſind, weil wir ſie genießen können, d. h. zu ihrem Genuſſe fähig ſind. Der vernünftigſte Genuß der Natur iſt aber der, der unſere univerſelle Genußfähigkeit befriedigt: in der Univerſalität der menſchlichen Empfängnißorgane und in ihrer höchſten Steigerungsfähigkeit für den Genuß, liegt einzig das Maaß, nach welchem der Menſch zu genießen hat, und der Künſtler, der ſich dieſer höchſten Genußfähigkeit mittheilt, hat daher aus dieſem Maaße einzig auch das Maaß der Erſcheinungen zu nehmen, die er nach ihrem Zuſammenhange ihm mittheilen will, und dieſes braucht ſich nur inſofern nach den Äußerungen der Natur in ihren Erſcheinungen zu richten, als ſie ihrem inhaltlichen Weſen zu entſprechen haben, welches der Dichter durch Steigerung und Verſtärkung nicht entſtellt, ſondern — eben in ſeiner Äußerung — nur zu dem Maaße zuſammendrängt,

scheinung auch den Charakter der menschlichen Stimmung ganz unausweichlich bestimmt. Nur bei voller egoistischer Kälte des Verstandes vermag er sich ihrer unmittelbaren Einwirkung zu entziehen, — wiewohl er sich auch dann sagen muß, daß ihr mittelbarer Einfluß ihn doch immer bestimmt. — In großer Erregtheit giebt es für den Menschen aber auch keinen Zufall mehr in der Begegnung mit natürlichen Erscheinungen: die Äußerungen der Natur, die aus einem wohlbegründeten organischen Zusammenhange von Erscheinungen unser gewöhnliches Leben mit scheinbarer Willkür berühren, gelten uns bei gleichgiltiger oder egoistisch befangener Stimmung, in der wir entweder nicht Lust oder nicht Zeit haben, über ihre Begründung in einem natürlichen Zusammenhange nachzudenken, als Zufall, den wir je nach der Absicht unseres menschlichen Vorhabens als günstig zu verwenden oder als ungünstig abzuwenden uns bemühen. Der Tieferregte, wenn er plötzlich aus seiner inneren Stimmung zu der umgebenden Natur sich wendet, findet, je nach ihrer Kundgebung, entweder eine steigernde Nahrung oder eine umwandelnde Anregung für seine Stimmung in ihr. Von wem er sich auf diese Weise beherrscht oder unterstützt fühlt, dem theilt er ganz in dem Maaße eine große Macht zu, als er sich selbst in großer Stimmung befindet. Seinen eigenen empfundenen Zusammenhang mit der Natur fühlt er unwillkürlich auch in einem großen Zusammenhange der gegenwärtigen Naturerscheinungen mit sich, mit seiner Stimmung, ausgedrückt; seine durch sie genährte oder umgewandelte Stimmung erkennt er in der Natur wieder, die er somit in ihren mächtigsten Äußerungen so auf sich bezieht, wie er sich durch sie bestimmt fühlt. In dieser von ihm empfundenen großen Wechselwirkung drängen sich vor seinem Gefühle der Erscheinungen der Natur zu einer bestimmten Gestalt zusammen, der er eine individuelle, ihrem Eindrucke auf ihn und seiner eigenen Stimmung entsprechende Empfindung, und endlich auch — ihm verständliche — Organe, diese Empfindung auszusprechen, beilegt. Er *spricht* dann mit der Natur, und sie *antwortet* ihm. — Versteht er in diesem Gespräche die Natur nicht besser, als der Betrachter derselben durch das Mikroskop? Was versteht dieser von der Natur, als Das, was er nicht zu verstehen braucht? Jener vernimmt aber Das von ihr, was ihm in der höchsten Erregtheit seines Wesens nothwendig ist und

worin er die Natur nach einem unendlich großen Umfange versteht, und zwar gerade so versteht, wie der umfassendste Verstand sie sich nicht vergegenwärtigen kann. Hier liebt der Mensch die Natur, er adelt sie und erhebt sie zur sympathetischen Theilnehmerin an der höchsten Stimmung des Menschen, dessen physisches Dasein sie unbewußt aus sich bedang.*)

Wollen wir nun das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbarem Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen, und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten

Mythos

nennen —

Wir haben uns nur noch zu fragen, durch welche Ausdrucksmittel dieser Mythos am verständlichsten im Drama darzustellen ist, und müssen hierzu auf das Moment des ganzen Kunstwerkes zurückgehen, das es seinem Wesen nach bedingt, und dieß ist die nothwendige Rechtfertigung der Handlung aus ihren Motiven, für die sich der dichtende Verstand an das unwillkürliche Gefühl wendet, um in dessen unerzwun-

der Handlung alle die Motive, die den ausgeschiedenen Handlungsmomenten zu Grunde lagen, mit aufnahm, und diese Aufnahme dadurch vor dem Gefühle rechtfertigte, daß er sie als eine Verstärkung der Hauptmotive erscheinen ließ, die aus sich heraus wieder eine Verstärkung der ihnen entsprechenden Handlungsmomente bedangen. Wir sahen endlich, daß diese Verstärkung des Handlungsmomentes uur durch Erhöhung desselben über das gewöhnliche menschliche Maaß, durch Dichtung des — der menschlichen Natur wohl vollkommen entsprechenden, ihre Fähigkeiten aber in erregtester, dem gewöhnlichen Leben unerreichbarer Potenz steigernden — Wunders erreicht werden konnte, — des Wunders, welches nicht außerhalb des Lebens stehen, sondern gerade aus ihm nur so hervorragen soll, daß es sich über dem gewöhnlichen Leben hin kenntlich macht, — und haben jetzt uns nur noch genan darüber zu verständigen, worin die Verstärkung der Motive bestehen soll, die jene Verstärkung der Handlungsmomente aus sich zu bedingen haben.

Was heißt in dem dargelegten Sinne „Verstärkung der Motive“?

Unmöglich kann hierunter — wie wir bereits sahen — eine Häufung der Motive gemeint sein, weil diese, ohne mögliche Äußerung als Handlung, dem Gefühle unverständlich und selbst dem Verstande — wenn erklärlich — doch ohne Rechtfertigung bleiben müßten. Viele Motive bei gedrängter Handlung können nur klein, launenhaft und unwürdig erscheinen, und unmöglich anders, als in der Karikatur zu einer großen Handlung verwendet werden. Die Verstärkung eines Motives kann daher nicht in einer bloßen Hinzufügung kleinerer Motive zu ihm bestehen, sondern in dem vollkommenen Aufgehen vieler Motive in dieses eine. Das verschiedenen Menschen zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen eigene, und je nach diesen Verschiedenheiten sich besonders gestaltende Interesse soll, — sobald diese Menschen, Zeiten und Umstände im Grunde von typischer Ähnlichkeit sind, und an sich eine Wesenheit der menschlichen Natur dem beschauenden Bewußtsein deutlich machen, — zu dem Interesse eines Menschen, in einer bestimmten Zeit und unter bestimmten Umständen gemacht werden. Alles äußerlich Verschiedene soll in dem Interesse dieses Menschen zu einem Bestimmten erhoben werden, in welchem sich das Interesse aber

nach seinem größten und erschöpfendsten Umfange kundgeben muß. Dieß heißt aber nichts Anderes, als diesem Interesse alles Partikularistische, Zufällige entnehmen, und es in seiner vollen Wahrheit als nothwendigen, rein menschlichen Gefühlsausdruck geben. Eines solchen Gefühlsausdruckes ist der Mensch unfähig, der über sein nothwendiges Interesse mit sich noch nicht einig ist; dessen Empfindung noch nicht den Gegenstand gefunden hat, der sie zu einer bestimmten, nothwendigen Äußerung drängt, sondern vor machtlosen, zufälligen, unsympathetischen äußeren Erscheinungen sich noch in sich selbst zersplittert. Tritt diese machtvolle Erscheinung aus der Außenwelt aber an ihn hinan, die ihn entweder so feindselig fremd berührt, daß er seine volle Individualität zu ihrem Abstoße von sich zusammenballt, oder mit solcher Unwiderstehlichkeit anzieht, daß er sich mit seiner ganzen Individualität in sie aufzugehen sehnt, — so wird auch sein Interesse bei vollster Bestimmtheit ein so umfangreiches, daß es alle seine sonstigen zersplitterten, unkräftigen Interessen in sich aufnimmt und vollständig verzehrt.

Das Moment dieser Verzehrung ist der Akt, den der Dichter vorzubereiten hat, um ein Motiv der Art zu verstärken, daß aus ihm ein starker Handlungsmoment hervorgehen kann; und diese Vorbereitung ist das letzte Werk seiner gesteigerten Thätigkeit. Bis hierher reicht sein Organ, das des dichtenden Verstandes, die Wortsprache, aus; denn bis hierher hatte er Interessen darzulegen, an deren Deutung und Gestaltung ein nothwendiges Gefühl noch keinen Antheil nahm, die aus gegebenen Umständen von Außen her verschiedenartig beeinflußt wurden, ohne daß hieraus nach Innen in einer Weise bestimmend eingewirkt ward, durch welche das innere Gefühl zu einer nothwendigen, wiederum nach Außen bestimmenden, wahllosen Thätigkeit gedrängt worden wäre. Hier ordnete noch der kombinirende, in Einzelheiten zerlegende, oder diese und jene Einzelheit auf diese oder jene Weise in einander fügende, Verstand; hier hatte er nicht unmitelbar darzustellen, sondern zu schildern, Vergleichungen zu ziehen, Ähnliches durch Ähnliches begreiflich zu machen, — und hierzu reichte nicht nur sein Organ der Wortsprache aus, sondern es war das einzige, durch das er sich verständlich machen konnte. — Da, wo aber das von ihm *Vorbereitete* wirklich werden soll, wo er nicht mehr zu sondern

und zu vergleichen, sondern das alle Wahl Verneinende und dagegen sich selbst bestimmt und unbedingt Gebende, das entscheidende und bis zur entscheidenden Kraft gestärkte Motiv in dem Ausdrucke eines nothwendigen, gebieterischen Gefühles selbst sich kundgeben lassen will, da — kann er mit der nur schildernden, deutenden Wortsprache nicht mehr wirken, außer wenn er sie ebenso steigert, wie er das Motiv gesteigert hat, und dieß vermag er nur durch diesen Erguß in die Tonsprache.

VI.

Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes, der Mythos Anfang und Ende der Geschichte, die Lyrik Anfang und Ende der Dichtkunst ist. Die Vermittlerin zwischen Anfang und Mittelpunkt, wie zwischen diesem und dem Ausgangspunkte, ist die Phantasie.

Der Gang dieser Entwickelung ist aber ein solcher, daß er nicht eine Rückkehr, sondern ein Fortschritt bis zum Gewinn der höchsten menschlichen Fähigkeit ist, und nicht nur von der Menschheit im Allgemeinen, sondern von jedem sozialen Individuum dem Wesen nach durchschritten wird.

Wie im unbewußten Gefühle alle Keime zur Entwickeluug des Verstandes, in diesem aber die Nöthigung zur Rechtfertigung des unbewußten Gefühles liegt, und erst der aus dem Verstande dieses Gefühl rechtfertigende Mensch der vernünftige Mensch ist; wie in dem durch die Geschichte, die auf gleiche Weise aus ihm entstand, gerechtfertigten Mythos erst das wirklich verständliche Bild des Lebens gewonnen wird: so enthält auch die Lyrik alle Keime der eigentlichen Dichtkunst, die endlich nothwendig nur die Rechtfertigung der Lyrik aussprechen kann, und das Werk dieser Rechtfertigung ist eben das höchste menschliche Kunstwerk, das vollkommene Drama.

Das ursprünglichste Äußerungsorgan des inneren Menschen ist aber die Tonsprache, als unwillkürlichster Ausdruck des von Außen angeregten inneren Gefühles. Eine ähnliche Ausdrucksweise, wie die, welche noch heute einzig den Thieren zu

eigen iſt, war jedenfalls auch die erſte menſchliche; und dieſe können wir uns jeden Augenblick ihrem Weſen nach vergegenwärtigen, ſobald wir aus unſrer Wortſprache die ſtummen Mitlauter ausſcheiden und nur noch die tönenden Laute übrig laſſen. In dieſen Vokalen, wenn wir ſie uns von den Konſonanten entkleidet denken, und in ihnen allein den mannigfaltigen und geſteigerten Wechſel innerer Gefühle nach ihrem verſchiedenartigen, ſchmerzlichen oder freudvollen Inhalte, kundgegeben vorſtellen, erhalten wir ein Bild von der erſten Empfindungsſprache der Menſchen, in der ſich das erregte und geſteigerte Gefühl gewiß nur in einer Fügung tönender Ausdruckslaute mittheilen konnte, die ganz von ſelbſt als Melodie ſich darſtellen mußte. Dieſe Melodie, welche von entſprechenden Leibesgebärden in einer Weiſe begleitet wurde, daß ſie ſelbſt gleichzeitig wiederum nur als der entſprechende innere Ausdruck einer äußeren Kundgebung durch die Gebärde erſchien, und deßhalb auch von der wechſelnden Bewegung dieſer Gebärde ihr zeitliches Maaß — im Rhythmus — der Art entnahm, daß ſie es dieſer wieder als melodiſch gerechtfertigtes Maaß für ihre eigene Kundgebung zuführte, — dieſe rhythmiſche Melodie, die wir, in Betracht der unendlich

der Sprache*). Im Worte sucht sich der tönende Laut der reinen Gefühlssprache ebenso zur kenntlichen Unterscheidung zu bringen, als das innere Gefühl die auf die Empfindung einwirkenden äußeren Gegenstände zu unterscheiden, sich über sie mitzutheilen, und endlich den inneren Drang zu dieser Mittheilung selbst verständlich zu machen sucht. In der reinen Tonsprache gab das Gefühl bei der Mittheilung des empfangenen Eindruckes nur sich selbst zu verstehen, und vermochte dieß, unterstützt von der Gebärde, durch die mannigfaltigste Hebung und Senkung, Ausdehnung und Kürzung, Steigerung und Abnahme der tönenden Laute: um aber die äußeren Gegenstände nach ihrer Unterscheidung selbst zu bezeichnen, mußte das Gefühl auf eine dem Eindrucke des Gegenstandes entsprechende, diesen Eindruck ihm vergegenwärtigende Weise den tönenden Laut in ein unterscheidendes Gewand kleiden, das es diesem Eindrucke und in ihm somit dem Gegenstande selbst entnahm. Dieses Gewand wob sie aus stummen Mitlautern, die es als An- oder Ablaut oder auch aus beiden zusammen dem tönenden Laute so anfügte, daß er von ihnen in der Weise umschlossen, und zu einer bestimmten, unterscheidbaren Kundgebung angehalten wurde, wie der unterschiedene Gegenstand sich selbst nach Außen durch ein Gewand — das Thier durch sein Fell, der Baum durch seine Rinde u. s. w. — als ein besonderer abschloß und kundgab. Die so bekleideten und durch diese Bekleidung unterschiedenen Vokale bilden die Sprachwurzeln, aus deren Fügung und Zusammenstellung das ganze sinnliche Gebäude unserer unendlich verzweigten Wortsprache errichtet ist.

Beachten wir zunächst aber, mit welch' großer instinktiver Vorsicht sich diese Sprache nur sehr allmählich von ihrer nährenden Mutterbrust, der Melodie, und ihrer Milch, dem tönenden Laute, entfernte. Dem Wesen einer ungekünstelten Anschauung der Natur, und dem Verlangen nach Mittheilung der Eindrücke einer solchen Anschauung entsprechend, stellte die Sprache nur Verwandtes und Ähnliches zusammen, um in dieser Zusammenstellung nicht nur das Verwandte durch seine Ähn-

*) Ich denke mir die Entstehung der Sprache aus der Melodie nicht in einer chronologischen Folge, sondern in einer architektonischen Ordnung.

lichkeit deutlich zu machen und das Ähnliche durch seine Verwandtschaft zu erklären, sondern auch, um durch einen Ausdruck, der auf Ähnlichkeit und Verwandtschaft seiner eigenen Momente sich stützt, einen desto bestimmteren und verständlicheren Eindruck auf das Gefühl hervorzubringen. Hierin äußerte sich die sinnlich dichtende Kraft der Sprache: sie war zur Bildung unterschiedener Ausdrucksmomente in den Sprachwurzeln dadurch gelangt, daß sie den im bloßen subjektiven Gefühlsausdrucke auf einen Gegenstand nach Maaßgabe seines Eindruckes — verwendeten tönenden Laut in ein umgebendes Gewand stummer Laute gekleidet hatte, welches dem Gefühle als objektiver Ausdruck des Gegenstandes nach einer ihm selbst entnommenen Eigenschaft galt. Wenn die Sprache nun solche Wurzeln nach ihrer Ähnlichkeit und Verwandtschaft zusammenstellte, so verdeutlichte sie dem Gefühle in gleichem Maaße den Eindruck der Gegenstände, wie den ihm entsprechenden Ausdruck durch gesteigerte Verstärkung dieses Ausdruckes, durch welche sie den Gegenstand selbst wiederum als einen verstärkten, nämlich als einen an sich vielfachen, seinem Wesen nach durch Verwandtschaft und Ähnlichkeit aber einheitlichen bezeichnete. Dieses dichtende Moment der

reimenden Wurzeln geschieht nach ähnlichen Gesetzen wie die, welche uns nach jeder künstlerischen Richtung hin in der für das Verständniß nothwendigen Wiederholung derjenigen Motive bestimmen, auf die wir ein Hauptgewicht legen, und die wir deßhalb zwischen geringeren, von ihnen selbst wiederum bedingten Motiven so aufstellen, daß sie als die bedingenden und wesenhaften kenntlich erscheinen.

Da ich mir vorbehalten muß, zum Zweck der Darlegung der möglichen Einwirkung des Stabreimes auf unsere Musik zu diesem Gegenstande selbst näher zurückzukehren, begnüge ich mich jetzt nur darauf aufmerksam zu machen, in welchem bedingten Verhältnisse der Stabreim und der durch ihn abgeschlossene Wortvers zu jener Melodie stand, die wir als ursprünglichste Kundgebung eines mannigfaltigeren, in seiner Mannigfaltigkeit sich aber wieder zur Einheit abschließenden menschlichen Gefühles zu verstehen haben. Wir haben nicht nur den Wortvers seiner Ausdehnung nach, sondern auch den seine Ausdehnung bestimmenden Stabreim seiner Stellung und überhaupt seiner Eigenschaft nach, uns nur aus jener Melodie zu erklären, die in ihrer Kundgebung wiederum nach der natürlichen Fähigkeit des menschlichen Athems, und nach der Möglichkeit des Hervorbringens stärkerer Betonungen in einem Athem bedingt war. Die Dauer einer Ausströmung des Athems durch das Singorgan bestimmte die Ausdehnung eines Abschnittes der Melodie, in welchem ein beziehungsvoller Theil derselben zum Abschlusse kommen mußte. Die Möglichkeit dieser Dauer bestimmte aber auch die Zahl der besonderen Betonungen in dem melodischen Abschnitte, die, waren die besonderen Betonungen von leidenschaftlicher Stärke, wegen des schnelleren Verzehrens des Athems durch sie, vermindert, oder — erforderten diese Betonungen bei minderer Stärke einen schnelleren Athemverbrauch nicht, vermehrt wurde. Diese Betonungen, die mit der Gebärde zusammenfielen und durch sie sich zum rhythmischen Maaße fügten, verdichteten sich sprachlich in die stabgereimten Wurzelwörter, deren Zahl und Stellung sie so bedangen, wie der durch den Athem bedingte melodische Abschnitt die Länge und Ausdehnung des Verses bestimmte. — Wie einfach ist die Erklärung und das Verständniß aller Metrik, wenn wir uns die vernünftige Mühe geben, auf die natürlichen Bedingungen alles menschlichen Kunst-

vermögens zurückzugehen, aus denen wir auch einzig wieder nur zu wirklicher Kunstproduktivität gelangen können! —

Verfolgen wir für jetzt aber nur den Entwickelungsverlauf der Wortsprache, und versparen wir es uns, auf die von ihr verlassene Melodie später zurückzukommen.

Ganz in dem Grade, als das Dichten aus einer Thätigkeit des Gefühles zu einer Angelegenheit des Verstandes wurde, löste sich der in der Lyrik vereinigte ursprüngliche und schöpferische Bund der Gebärden-, Ton- und Wortsprache auf; die Wortsprache war das Kind, das Vater und Mutter verließ, um in der weiten Welt sich allein fortzuhelfen. — Wie sich vor dem Auge des heranwachsenden Menschen die Gegenstände und ihre Beziehungen zu seinem Gefühle vermehrten, so häuften sich die Worte und Wortverbindungen der Sprache, die den vermehrten Gegenständen und Beziehungen entsprechen sollten. So lange hierbei der Mensch die Natur noch im Auge behielt, und mit

ein unvermißlicher Theil der Lyrik blieb, ſo lebhaft wie möglich der Rhythmik der Melodie ſich anzuſchmiegen, oder ſie ſuchte da, wo — wie bei den modernen Nationen — der Tanz ſich immer vollſtändiger von der Lyrik ausſchied, nach einem anderen Bande für ihre Verbindung mit den melodiſchen Athemabſätzen, und verſchaffte ſich dieß im Endreime.

Der Endreim, auf den wir wegen ſeiner Stellung zu unſerer Muſik ebenfalls zurückkommen müſſen, ſtellte ſich am Ausgange des melodiſchen Abſchnittes auf, ohne den Betonungen der Melodie ſelbſt mehr entſprechen zu können. Er knüpfte nicht mehr das natürliche Band der Ton- und Wortſprache, in welchem der Stabreim wurzelhafte Verwandtſchaften zu den melodiſchen Betonungen für den äußeren und inneren Sinn verſtändlich vorführte, ſondern er flatterte nur loſe am Ende der Bänder der Melodie, zu welcher der Wortvers in eine immer willkürlichere und unfügſamere Stellung gerieth. — Je verwickelter und vermittelnder aber endlich die Wortſprache verfahren mußte, um Gegenſtände und Beziehungen zu bezeichnen, die nur der geſellſchaftlichen Konvention, nicht aber der ſich ſelbſt beſtimmenden Natur der Dinge angehörten; je mehr die Sprache bemüht ſein mußte, Bezeichnungen für Begriffe zu finden, die, an ſich von natürlichen Erſcheinungen abgezogen, wieder zu Kombinationen dieſer Abſtraktionen verwandt werden ſollten; je mehr ſie hierzu die urſprüngliche Bedeutung der Wurzeln zu doppelt und dreifacher, künſtlich ihnen untergelegter, nur noch zu denkender, nicht mehr zu fühlender, Bedeutung hinaufſchrauben mußte, und je umſtändlicher ſie ſich den mechaniſchen Apparat herzuſtellen hatte, der dieſe Schrauben und Hebel bewegen und ſtützen ſollte: deſto widerſpenſtiger und fremder ward ſie gegen jene Urmelodie, an die ſie endlich ſelbſt die entfernteſte Erinnerung verlor, als ſie ſich athem- und tonlos in das graue Gewühl der Proſa ſtürzen mußte.

Der durch die Phantaſie aus dem Gefühle verdichtete Verſtand gewann in der proſaiſchen Wortſprache ein Organ, durch welches er allein, und zwar ganz in dem Grade ſich verſtändlich machen konnte, in welchem ſie dem Gefühle unverſtändlich ward. In der modernen Proſa ſprechen wir eine Sprache, die wir mit dem Gefühle nicht verſtehen, deren Zuſammenhang mit den Gegenſtänden, die durch ihren Eindruck auf uns die Bildung der

Sprachwurzeln nach unserem Vermögen bedang, uns unkenntlich geworden ist: die wir sprechen, wie sie uns von Jugend auf gelehrt wird, nicht aber wie wir sie bei erwachsender Selbständigkeit unseres Gefühles etwa aus uns und den Gegenständen selbst begreifen, nähren und bilden; deren Gebräuchen und auf die Logik des Verstandes begründeten Forderungen wir unbedingt gehorchen müssen, wenn wir uns mittheilen wollen. Diese Sprache beruht vor unserem Gefühle somit auf einer Konvention, die einen bestimmten Zweck hat, nämlich nach einer bestimmten Norm, in der wir denken und unser Gefühl beherrschen sollen, uns in der Weise verständlich zu machen, daß wir eine Absicht des Verstandes an den Verstand darlegen. Unser Gefühl, das sich in der ursprünglichen Sprache unbewußt ganz von selbst ausdrückte, können wir in dieser Sprache nur beschreiben, und zwar auf noch bei Weitem umständlichere Weise, als einen Gegenstand des Verstandes, weil wir aus unserer Verstandessprache auf eben die komplizirte Weise uns zu ihrem eigentlichen Stamme hinabschrauben müssen, wie wir zu ihr uns von diesem Stamme hinaufgeschraubt haben. — Unsere Sprache beruht demnach auf einer völligen staatlich-historischen Konvention, die unter der

Die dichterische Absicht ist nicht eher verwirklicht, als bis sie aus dem Verstande an das Gefühl mitgetheilt ist. Der Verstand, der nur eine Absicht mittheilen will, die in der Sprache des Verstandes vollständig mitzutheilen ist, läßt sich nicht zu einer dichterischen, d. h. verbindenden, Absicht an, sondern seine Absicht ist eine zersetzende, auflösende. Der Verstand dichtet nur, wenn er das Zerstreute nach seinem Zusammenhange erfaßt, und diesen Zusammenhang zu einem unfehlbaren Eindrucke mittheilen will. Ein Zusammenhang ist nur von einem, dem Gegenstande und der Absicht entsprechenden, entfernteren Standpunkte aus übersichtlich wahrzunehmen; das Bild, das sich so dem Auge darbietet, ist nicht die reale Wirklichkeit des Gegenstandes, sondern nur die Wirklichkeit, die diesem Auge als Zusammenhang erfaßbar ist. Die reale Wirklichkeit vermag nur der lösende Verstand nach ihren Einzelheiten zu erkennen, und durch sein Organ, die moderne Verstandessprache, mitzutheilen; die ideale, einzig verständliche Wirklichkeit vermag nur der dichtende Verstand als einen Zusammenhang zu verstehen, kann sie aber verständlich nur durch ein Organ mittheilen, das dem verdichteten Gegenstande als ein verdichtendes auch darin entspricht, daß es ihn dem Gefühle am verständlichsten mittheilt. Ein großer Zusammenhang von Erscheinungen, aus welchem diese als einzelne allein erklärbar waren, ist — wie wir sahen — nur durch Verdichtung dieser Erscheinungen darzustellen; diese Verdichtung heißt für die Erscheinungen des menschlichen Lebens Vereinfachung, und um dieser willen Verstärkung der Handlungsmomente, die wiederum nur aus verstärkten Motiven hervorgehen konnten. Ein Motiv verstärkt sich aber nur durch Aufgehen der in ihm enthaltenen verschiedenen Verstandesmomente in ein entscheidendes Gefühlsmoment, zu dessen überzeugender Mittheilung der Wortdichter nur durch das ursprüngliche Organ des inneren Seelengefühles, die Tonsprache, gelangen kann.

Der Dichter müßte seine Absicht aber unverwirklicht sehen, wenn er sie dadurch unverhüllt aufdeckte, daß er erst im Augenblicke der höchsten Noth zu dem erlösenden Ausdrucke der Tonsprache griffe. Wollte er erst da, wo als vollendetster Ausdruck des gesteigerten Gefühles die Melodie einzutreten hat, die nackte Wortsprache zur vollen Tonsprache umstimmen, so würde er Verstand und Gefühl zugleich in die höchste Verwirrung stürzen,

aus der er beide nur durch das unverholenſte Aufdecken ſeiner Abſicht wieder reißen könnte, — alſo dadurch, daß er das Vorgeben des Kunſtwerkes offen wieder zurücknähme, d. h. an den Verſtand ſeine Abſicht als ſolche, an das Gefühl aber einen durch die Abſicht nicht beſtimmten, zerfließenden und überflüſſigen Gefühlsausdruck, den unſerer modernen Oper, mittheilte. Die fertige Melodie iſt dem Verſtande, der bis zu ihrem Eintritte einzig, und ſelbſt auch für die Deutung erwachſender Gefühle, beſchäftigt geweſen wäre, unverſtändlich; er kann nur in dem Verhältniſſe an ihr theilnehmen, als er ſelbſt in das Gefühl übergegangen iſt, welches in ſeiner wachſenden Erregung bis zur Vollendung ſeines erſchöpfendſten Ausdruckes gelangt. An dem Wachſen dieſes Ausdruckes bis zu ſeiner höchſten Fülle kann der Verſtand nur von dem Augenblicke an theilnehmen, wo er auf den Boden des Gefühles tritt. Dieſen Boden betritt der Dichter aber mit Beſtimmtheit von da an, wo er ſich aus der Abſicht des Drama's zu deren Verwirklichung anläßt, denn das Verlangen nach dieſer Verwirklichung iſt in ihm bereits die nothwendige und drängende Erregung deſſelben Gefühles, an das er einen gedachten Gegenſtand zum ſicheren, erlöſenden Verſtändniſſe mittheilen will.

für sich ein über das gewöhnliche Leben und seinen üblichen Ausdruck erhobener ist, und so über den Boden des gewöhnlichen Ausdruckes hervorragt, wie jene verstärkten Gestalten und Motive über die des gewöhnlichen Lebens hervorragen sollen. Dieser Ausdruck kann aber ebenso wenig ein unnatürlicher sein, als jene Handlungen und Motive unmenschliche und unnatürliche sein dürfen. Die Gestaltungen des Dichters haben dem wirklichen Leben insofern vollkommen zu entsprechen, als sie dieses nur in seinem gedrängtesten Zusammenhange und in der Kraft seiner höchsten Erregtheit darstellen sollen; und so soll daher auch ihr Ausdruck nur der des erregtesten menschlichen Gefühles, nach seinem höchsten Vermögen für die Kundgebung, sein. Unnatürlich müßten die Gestalten des Dichters aber erscheinen, wenn sie, bei höchster Steigerung ihrer Handlungsmomente und Motive, diese durch das Organ des gewöhnlichen Lebens kundgäben; unverständlich und lächerlich jedoch sogar, wenn sie abwechselnd sich dieses Organes und jenes ungewöhnlich erhöhten bedienten; ebenso wie wenn sie vor unseren Augen den Boden des gewöhnlichen Lebens abwechselnd mit jenem erhöhten des dichterischen Kunstwerkes vertauschten*).

Betrachten wir die Thätigkeit des Dichters nun näher, so sehen wir, daß die Verwirklichung seiner Absicht einzig darin besteht, die Darstellung der verstärkten Handlungen seiner gedichteten Gestalten durch Darlegung ihrer Motive an das Gefühl, und diese wieder durch einen *Ausdruck* zu ermöglichen, der insofern seine Thätigkeit einnimmt, als *die Erfindung und Herstellung dieses Ausdruckes in Wahrheit erst die Vorführung jener Motive und Handlungen möglich macht.*

Dieser Ausdruck ist somit die Bedingung der Verwirklichung seiner Absicht, die ohne ihn nie aus dem Bereiche des Gedankens in das der Wirklichkeit zu treten vermag. Der hier einzig ermöglichende Ausdruck ist aber *ein durchaus anderer*, als der des Sprachorganes des dichterischen Verstandes selbst.

---

*) Hierin hat in Wahrheit ein überwiegend wichtiges Moment unserer modernen Komik bestanden.

Der Verſtand iſt daher von der Nothwendigkeit gedrängt, ſich einem Elemente zu vermählen, welches ſeine dichteriſche Absicht als befruchtenden Samen in ſich aufzunehmen, und dieſen Samen durch ſein eigenes, ihm nothwendiges Weſen ſo zu nähren und zu geſtalten vermöge, daß es ihn als verwirklichenden und erlöſenden Gefühlsausdruck gebäre.

Dieſes Element iſt daſſelbe weibliche Mutterelement, aus deſſen Schooße, dem urmelodiſchen Ausdrucksvermögen — als es von dem außer ihm liegenden natürlichen, wirklichen Gegenſtande befruchtet ward, das Wort und die Wortſprache ſo hervorging, wie der Verſtand aus dem Gefühle erwuchs, der ſomit die Verdichtung dieſes Weiblichen zum Männlichen, Mittheilungsfähigen iſt. Wie der Verſtand nun wiederum das Gefühl zu befruchten hat, — wie es ihn bei dieſer Befruchtung drängt, ſich von dem Gefühle umfaßt, in ihm ſich gerechtfertigt, von ihm ſich wiedergeſpiegelt, und in dieſer Wiederſpiegelung ſich ſelbſt wiedererkennbar, d. h. ſich überhaupt erkennbar, zu finden, — ſo drängt es das Wort des Verſtandes, ſich im Tone wieder zu erkennen, die Wortſprache in der Tonſprache ſich gerechtfertigt zu finden*). Der Reiz, der dieſen Drang erweckt und zur höch-

Mannes zum Weibe: nicht aber jene frivole, unzüchtige Liebe, in welcher der Mann nur sich durch einen Genuß befriedigen will, sondern die tiefe Sehnsucht, in der mitempfundenen Wonne des liebenden Weibes sich aus seinem Egoismus erlöst zu wissen; und diese Sehnsucht ist das dichtende Moment des Verstandes. Das nothwendig aus sich zu Spendende, der nur in der brünstigsten Liebeserregung aus seinen edelsten Kräften sich verdichtende Samen — der ihm nur aus dem Drange, ihn von sich zu geben, d. h. zur Befruchtung ihn mitzutheilen, erwächst, ja an sich dieser gleichsam verkörperlichte Drang selbst ist — dieser zeugende Samen ist die dichterische Absicht, die dem herrlich liebenden Weibe Musik den Stoff zur Gebärung zuführt.

Belauschen wir nun den Akt der Gebärung dieses Stoffes.

Dritter Theil.

Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft.

I.

Der Dichter hat bisher nach zwei Seiten hin versucht, das Organ des Verstandes, die absolute Wortsprache, zu dem Gefühlsausdrucke zu stimmen, in welchem es ihm zur Mittheilung an das Gefühl behilflich sein sollte: durch das Versmaaß — nach der Seite der Rhythmik, durch den Endreim — nach der Seite der Melodik hin. —

Im Versmaaße bezogen sich die Dichter des Mittelalters mit Bestimmtheit noch auf die Melodie, sowohl was die Zahl der Sylben, als namentlich was die Betonung betraf. Nachdem die Abhängigkeit des Verses von einer stereotypen Melodie, mit der er nur noch durch ein rein äußerliches Band zusammenhing, zu knechtischer Pedanterie ausgeartet war — wie in den

Schulen der Meiſterſinger —, wurde in neueren Zeiten aus der Proſa heraus ein von irgend welcher wirklicher Melodie gänzlich unabhängiges Versmaaß dadurch zu Stande gebracht, daß man den rhythmiſchen Versbau der Lateiner und Griechen — ſo wie wir ihn jetzt in der Litteratur vor Augen haben — zum Muſter nahm. Die Verſuche zur Nachahmung und Aneignung dieſes Muſters knüpften ſich zunächſt an das Verwandteſte an, und ſteigerten ſich nur ſo allmählich, daß wir des hier zu Grunde liegenden Irrthumes erſt dann vollſtändig gewahr werden konnten, als wir auf der einen Seite zu immer innigerem Verſtändniß der antiken Rhythmik, auf der anderen Seite, durch unſere Verſuche ſie nachzuahmen, zu der Einſicht der Unmöglichkeit und Fruchtloſigkeit dieſer Nachahmung gelangen mußten. Wir wiſſen jetzt, daß das, was die unendliche Mannigfaltigkeit der griechiſchen Metrik erzeugte, die unzertrennliche lebendige Zuſammenwirkung der Tanzgebarde mit der Ton-Wortſprache war, und alle hieraus hervorgegangenen Versformen nur durch eine Sprache ſich bedangen, welche unter dieſer Zuſammenwirkung ſich gerade ſo gebildet hatte, daß wir aus unſerer Sprache heraus, deren Bildungsmotiv ein ganz anderes war, ſie in ihrer rhythmiſchen

zu verstärkten Mitlautern sich herleitete) der unwillkürliche Sprachaccent, durch welchen auch Sylben hervorgehoben werden, denen das sinnliche Gewicht keine Schwere zutheilt, sogar zurückzustehen hatte, — eine Zurückstellung im Rhythmos, die jedoch die Melodie durch Hebung des Sprachaccentes wieder ausglich. Ohne diese versöhnende Melodie sind nun aber die Metren des griechischen Versbaues auf uns gekommen (wie die Architektur ohne ihren einstigen farbigen Schmuck), und den unendlich mannigfaltigen Wechsel dieser Metren selbst können wir uns wiederum noch weniger aus dem Wechsel der Tanzbewegung erklären, weil wir diese eben nicht mehr vor Augen, wie jene Melodie nicht mehr vor Ohren haben. — Ein unter solchen Umständen von der griechischen Metrik abstrahirtes Versmaaß mußte daher alle denkbaren Widersprüche in sich vereinigen. Zu seiner Nachahmung erforderte es vor Allem einer Bestimmung unserer Sprachsylben zu Längen und Kürzen, die ihrer natürlichen Beschaffenheit durchaus zuwider war. In einer Sprache, die sich bereits zu vollster Prosa aufgelöst hat, gebietet Hebungen und Senkungen des Sprachtones nur noch der Accent, den wir zum Zweck der Verständlichung auf Worte oder Sylben legen. Dieser Accent ist aber durchaus nicht ein für ein- und allemal giltiger, wie das Gewicht der griechischen Prosodie ein für alle Fälle giltiges war; sondern er wechselt ganz in dem Maaße, als dieses Wort oder diese Sylbe in der Phrase, zum Zwecke der Verständlichung, von stärkerer oder schwächerer Bedeutung ist. Ein griechisches Metron in unserer Sprache nachbilden können wir nur, wenn wir einerseits den Accent willkürlich zum prosodischen Gewichte umstempeln, oder andererseits den Accent einem eingebildeten prosodischen Gewichte aufopfern. Bei den bisherigen Versuchen ist abwechselnd Beides geschehen, so daß die Verwirrung, welche solche rhythmisch sein sollende Verse auf das Gefühl hervorbrachten, nur durch willkürliche Anordnung des Verstandes geschlichtet werden konnte, der sich das griechische Schema zur Verständlichung über den Wortvers setzte, und durch dieses Schema sich ungefähr Das sagte, was jener Maler dem Beschauer seines Bildes sagte, unter das er die Worte geschrieben hatte: „dieß ist eine Kuh".

Wie unfähig unsere Sprache zu jeder rhythmisch genau bestimmten Kundgebung im Verse ist, zeigt sich am ersichtlichsten

in dem einfachſten Versmaaße, in das ſie ſich zu kleiden gewohnt hat, um — ſo beſcheiden wie möglich — ſich doch in irgend welchem rhythmiſchen Gewande zu zeigen. Wir meinen den ſo genannten Jamben, auf welchem ſie als fünffüßiges Ungeheuer unſeren Augen und — leider auch — unſerem Gehöre am häufigſten ſich vorzuführen pflegt. Die Unſchönheit dieſes Metrons, ſobald es — wie in unſeren Schauſpielen — ununterbrochen vorgeführt wird, iſt an und für ſich beleidigend für das Gefühl, wird nun aber — wie es gar nicht anders möglich iſt — jenem eintonigen Rhythmos zu Liebe dem lebendigen Sprachaccente noch der empfindlichſte Zwang angethan, ſo wird das Anhoren ſolcher Verſe zur vollſtändigen Marter; denn, durch den verſtimmelten Sprachaccent vom richtigen und ſchnellen Verſtändniſſe des Auszudrückenden abgelenkt, wird dann der Horer mit Gewalt angehalten, ſein Gefuhl einzig dem ſchmerzlich ermudenden Ritte auf dem hinkenden Jamben hinzugeben, deſſen klapperender Trott ihm endlich Sinn und Verſtand rauben muß. — Eine verſtändige Schauſpielerin ward von den Jamben, als ſie von unſeren Dichtern auf der Bühne eingefuhrt wurden, ſo beangſtigt, daß ſie fur ihre Rollen dieſe Verſe ſich in Proſa aus-

der Accent aufgedrückt würde, — ein Accent nämlich, der sich zu Gunsten des Verses als ein rhythmisches Verweilen kundgeben müßte.

Ich gebe zu, daß gute Versmacher von schlechten sich eben dadurch unterschieden, daß sie die Längen des Jamben nur auf Wurzelsylben verlegten, und die Kürzen dagegen auf Ein- oder Ausgangssylben: werden die so bestimmten Längen aber, wie es doch in der Absicht des Jambos liegt, mit rhythmischer Genauigkeit vorgetragen — ungefähr im Werthe von ganzen Taktnoten zu halben Taktnoten —, so stellt sich gerade hieran ein Verstoß gegen unseren Sprachgebrauch heraus, der einen, unserem Gefühle entsprechenden, wahren und verständlichen Ausdruck vollständig verhindert. Wäre unserem Gefühle eine prosodisch gesteigerte Quantität der Wurzelsylben gegenwärtig, so müßte es dem Musiker ganz unmöglich gewesen sein, jene jambischen Verse nach jedem beliebigen Rhythmos aussprechen zu lassen, namentlich aber auch die unterscheidende Quantität ihnen der Art zu benehmen, daß er zu gleich langen und kurzen Noten die im Vers als lang und kurz gedachten Sylben zum Vortrag bringt. Nur an den Accent war aber der Musiker gebunden, und erst in der Musik gewinnt dieser Accent von Sylben, die in der gewöhnlichen Sprache — als eine Kette rhythmisch ganz gleicher Momente — zum Hauptaccente sich wie ein steigender Auftakt verhalten, eine Bedeutung, weil er hier dem rhythmischen Gewichte der guten und schlechten Takttheile zu entsprechen, und durch Steigen oder Sinken des Tones eine bezeichnende Unterscheidung zu gewinnen hat. — Gemeinhin sah sich im Jamben der Dichter aber auch genöthigt, von der Bestimmung der Wurzelsylbe zur prosodischen Länge abzusehen, und aus einer Reihe gleich accentuirter Sylben nach Belieben oder zufälliger Fügung diese oder jene auszuwählen, der er die Ehre einer prosodischen Länge zutheilte, während er dicht dabei durch eine für das Verständniß nothwendige Wortstellung veranlaßt wurde, eine Wurzelsylbe zur prosodischen Kürze herabzusetzen. — Das Geheimniß dieses Jamben ist auf unseren Schauspieltheatern offen geworden. Verständige Schauspieler, denen daran lag, sich dem Verstande des Zuhörers mitzutheilen, haben ihn als nackte Prosa gesprochen; unverständige, die vor dem Takte des Verses dessen Inhalt nicht zu fassen vermochten, haben ihn als sinn-

und tonlose, gleich unverständliche wie unmelodische, Melodie deklamirt.

Da, wo eine auf prosodische Längen und Kürzen zu begründende Rhythmik im Sprachverse nie versucht wurde, wie bei den romanischen Völkern, und wo die Verszeile daher nur nach der Zahl der Sylben bestimmt ward, hat sich der Endreim als unerlaßliche Bedingung für den Vers überhaupt festgesetzt.

In ihm charakterisirt sich das Wesen der christlichen Melodie, als deren sprachlicher Überrest er anzusehen ist. Seine Bedeutung vergegenwärtigen wir uns sogleich, wenn wir den kirchlichen Choralgesang uns vorführen. Die Melodie dieses Gesanges bleibt rhythmisch gänzlich unentschieden; sie bewegt sich Schritt für Schritt in vollkommen gleichen Taktlängen vor sich, um nur am Ende des Athems, und zum neuen Athemholen zu verweilen. Die Eintheilung in gute und schlechte Takttheile ist eine Unterlegung späterer Zeit; die ursprüngliche Kirchenmelodie wußte von solcher Eintheilung nichts: für sie galten

unterſchied, die Verszeilen nicht von einander als kenntlich abſondern, wenn nicht der Endreim den hörbaren Moment dieſer Abſonderung ſo bezeichnete, daß er den fehlenden Moment der Melodie, den Wechſel des Geſangathems, erſetzte. Der Endreim erhielt ſomit, da auf ihm zugleich als auf dem ſcheidenden Versabſatze verweilt wurde, eine ſo wichtige Bedeutung für den Sprachvers, daß alle Sylben der Verszeile nur wie ein vorbereitender Angriff auf die Schlußſylbe, wie ein verlängerter Auftakt des Niederſchlages im Reime, zu gelten hatten.

Dieſe Bewegung auf die Schlußſylbe hin entſprach ganz dem Charakter der Sprache der romaniſchen Völker, die, nach der mannigfaltigſten Miſchung fremder und abgelebter Sprachbeſtandtheile, ſich in ſolcher Weiſe herausgebildet hatte, daß in ihr das Verſtändniß der urſprünglichen Wurzeln dem Gefühle vollſtändig verwehrt blieb. Am deutlichſten erkennen wir dieß an der franzöſiſchen Sprache, in welcher der Sprachaccent zum vollkommenen Geſetze der Betonung der Wurzelſylben, wie ſie dem Gefühle bei irgend noch vorhandenem Zuſammenhange mit der Sprachwurzel natürlich ſein müßte, geworden iſt. Der Franzoſe betont nie anders als die Schlußſylbe eines Wortes, liege bei zuſammengeſetzten oder verlängerten Worten die Wurzel auch noch ſo weit vorn, und ſei die Schlußſylbe auch nur eine unweſentliche Anhangsſylbe. In der Phraſe aber drängt er alle Worte zu einem gleichtönenden, wachſend beſchleunigten Angriffe des Schlußwortes, oder beſſer — der Schlußſylbe, zuſammen, worauf er mit einem ſtark erhobenen Accente verweilt, ſelbſt wenn dieſes Schlußwort — wie gewöhnlich — durchaus nicht das wichtigſte der Phraſe iſt, — denn, ganz dieſem Sprachaccente zuwider, konſtruirt der Franzoſe die Phraſe durchgehends ſo, daß er ihre bedingenden Momente nach vorn zuſammendrängt, während z. B. der Deutſche dieſe an den Schluß der Phraſe verlegt. Dieſen Widerſtreit zwiſchen dem Inhalte der Phraſe und ihrem Ausdrucke durch den Sprachaccent können wir uns leicht aus dem Einfluſſe des endgereimten Verſes auf die gewöhnliche Sprache erklären. Sobald ſich dieſe in beſonderer Erregtheit zum Ausdrucke anläßt, äußert ſie ſich unwillkürlich nach dem Charakter jenes Verſes, dem Überbleibſel der älteren Melodie, wie dagegen der Deutſche im gleichen Falle in Stabreimen ſpricht — z. B. „Zittern und Zagen“, „Schimpf und Schande“. —

Das Bezeichnendste des Endreims ist somit eben, daß er, ohne bedeutungsvollen Zusammenhang mit der Idee, als eine Nothhilfe zur Herstellung des Verses erscheint, zu deren Gebrauch der gewöhnliche Sprachausdruck sich gedrungen fühlt, wenn er sich in erhöhter Erregtheit kundgeben will. Der endgereimte Vers ist dem gewöhnlichen Sprachausdrucke gegenüber der Versuch, einen erhöhten Gegenstand auf solche Weise mitzutheilen, daß er auf das Gefühl einen entsprechenden Eindruck hervorbringe, und zwar dadurch, daß der Sprachausdruck sich auf eine andere, von dem Alltagsausdrucke sich unterscheidende Art mittheile. Dieser Alltagsausdruck war aber das Mittheilungsorgan des Verstandes an den Verstand; durch einen von diesem unterschiedenen erhöhten Ausdruck wollte der Mittheilende dem Verstande gewissermaßen ausweichen, d. h. eben an das vom Verstande Unterschiedene, an das Gefühl, sich wenden. Dieß suchte er dadurch zu erreichen, daß er das sinnliche Organ des Sprachelementarsinnlichen, welches die Mittheilung des Verstandes in ganz gleichgültiger Unbewußtheit aufnahm, zum Bewußtsein seiner Thätigkeit erweckt, indem er in ihm ein rein sinnliches [illegible]

setzt sie ihn da, wohin sie sich mittheilt, nicht von vornherein voraus, sondern sie will ihn an ihrem Verständnisse sich gewissermaßen erst erzeugen lassen, uud das Gebärungsorgan dieser Zeugung ist, so zu sagen, das Gefühlsvermögen des Menschen. Dieses Gefühlsvermögen ist aber zu dieser Gebärung nicht eher willig, als bis es durch ein Empfängniß in die allerhöchste Erregung versetzt ist, in welcher es die Kraft des Gebärens gewinnt. Diese Kraft kommt ihm aber erst durch die Noth, und die Noth durch die Überfülle, zu der das Empfangene in ihm angewachsen ist: erst Das, was einen gebärenden Organismus übermächtig erfüllt, nöthigt ihn zum Akte des Gebärens, und der Akt des Gebärens des Verständnisses der dichterischen Absicht ist die Mittheilung dieser Absicht von Seiten des empfangenden Gefühles an den innern Verstand, den wir als die Beendigung der Noth des gebärenden Gefühles ansehen müssen.

Der Wortdichter nun, der seine Absicht dem nächstempfangenden Gehörorgane nicht in solcher Fülle mittheilen kann, daß dieses durch die Mittheilung in jene höchste Erregtheit versetzt werde, in welcher es das Empfangene wiederum dem ganzen Empfindungsvermögen mitzutheilen gedrängt wäre, — kann entweder dieses Organ, will er es andauernd fesseln, nur erniedrigen und abstumpfen, indem er es seines unendlichen Empfängnißvermögens gewissermaßen vergessen macht, — oder er entsagt seiner unendlich vermögenden Mitthätigkeit vollständig, er läßt die Fesseln seiner sinnlichen Theilnahme fahren, und benutzt es wieder nur als sklavisch unselbständigen Zwischenträger der unmittelbaren Mittheilung des Gedankens an den Gedanken, des Verstandes an den Verstand, d. h. aber so viel als: der Dichter giebt seine Absicht auf, er hört auf zu dichten, er regt in dem empfangenden Verstande nur das bereits ihm Bekannte, früher schon durch sinnliche Wahrnehmung ihm Zugeführte, Alte, zu neuer Kombination an, theilt ihm aber selbst keinen neuen Gegenstand mit. — Durch bloße Steigerung der Wortsprache zum Reimverse kann der Dichter nichts Anderes erreichen, als das empfangende Gehör zu einer theilnahmlosen, kindisch oberflächlichen Aufmerksamkeit zu nöthigen, die für ihren Gegenstand, eben den ausdruckslosen Wortreim, sich nicht nach Innen zu erstrecken vermag. Der Dichter, dessen Absicht nun nicht bloß die Erregung einer so untheilnehmenden Aufmerksam-

keit war, muß endlich von der Mitwirkung des Gefühles ganz absehen, und seine fruchtlose Erregung ganz wieder zu zerstreuen suchen, um sich ungestört wieder nur dem Verstande mittheilen zu können.

Wie jene höchste, gebärungskräftige Gefühlserregung einzig zu ermöglichen ist, werden wir nun näher erkennen lernen, wenn wir zuvor noch geprüft haben, in welcher Beziehung unsere moderne Musik zu diesem rhythmischen oder endgereimten Verse der heutigen Dichtkunst steht, und welchen Einfluß dieser Vers auf sie zu äußern vermochte.

Getrennt von dem Wortverse, der sich von ihr losgelöst hatte, war die Melodie einen besonderen Entwickelungsweg gegangen. Wir haben diesen früher bereits genauer verfolgt und erkannt, daß die Melodie als Oberfläche einer unendlich ausgebildeten Harmonie und auf den Schwingen einer mannigfaltigsten, dem leiblichen Tanze entnommenen und zu üppigster Fülle entfalteten Rhythmik, als selbständige Kunsterscheinung zu den

— eine Fassung, die, so lange sie eine nur eingebildete, den Sinnen nicht merklich aufgedrungene blieb, am mindesten zu stören vermochte, die aber dem Inhalte alle Möglichkeit des Verständnisses abschnitt, sobald sie dem Gehörsinne mit bestimmender Prägnanz sich kundthat und diesen dadurch veranlaßte, sich zwischen die Mittheilung und die innere Empfängniß als schroffe Schranke aufzustellen. Ordnete sich die Melodie so dem Wortverse unter, begnügte sie sich, seinen Rhythmen und Reimen eben nur die Fülle des gesungenen Tones beizugeben, so bewirkte sie jedoch nicht nur die Darstellung der Lüge und Unschönheit der sinnlichen Fassung des Verses zugleich mit der Unverständlichung seines Inhaltes, sondern sie selbst beraubte sich aller Fähigkeit, sich in sinnlicher Schönheit darzustellen und den Inhalt des Wortverses zu einem ergreifenden Gefühlsmomente zu erheben.

Die Melodie, die sich ihrer auf dem eigenen Felde der Musik erworbenen Fähigkeit für unendlichen Gefühlsausdruck bewußt blieb, beachtete daher die sinnliche Fassung des Wortverses, der sie für ihre Gestaltung aus eigenem Vermögen empfindlich beeinträchtigen mußte, durchaus gar nicht, sondern setzte ihre Aufgabe darein, ganz für sich, als selbständige Gesangsmelodie, in einem Ausdrucke sich kundzugeben, der den Gefühlsinhalt des Wortverses nach seiner weitesten Allgemeinheit aussprach, und zwar in einer besonderen, rein musikalischen Fassung, zu der sich der Wortvers nur wie die erklärende Unterschrift zu einem Gemälde verhielt. Das Band des Zusammenhanges zwischen Melodie und Vers blieb da, wo die Melodie nicht auch den Inhalt des Verses von sich wies, und die Vokale und Konsonanten seiner Wortsylben nicht zu einem bloßen sinnlichen Stoffe zum Zerkäuen im Munde des Sängers verwendete, der Sprachaccent. — Gluck's Bemühen ging, wie ich früher bereits erwähnte, nur auf die Rechtfertigung des — bis zu ihm in Bezug auf den Vers meist willkürlichen — melodischen Accentes durch den Sprachaccent. Hielt sich nun der Musiker, dem es nur um melodisch verstärkte, aber an sich treue Wiedergebung des natürlichen Sprachausdruckes zu thun war, an den Accent der Rede, als an das Einzige, was ein natürliches und Verständniß gebendes Band zwischen der Rede und der Melodie knüpfen konnte, so hatte er hiermit den Vers vollständig aufzuheben, weil er aus ihm den Accent als das einzig zu Betonende herausheben,

und alle übrigen Betonungen, seien es nun die eines eingebildeten prosodischen Gewichtes, oder die des Endreimes, fallen lassen mußte. Er überging den Vers somit aus demselben Grunde, der den verständigen Schauspieler bestimmte, den Vers als natürlich accentuirte Prosa zu sprechen: hiermit löste der Musiker aber nicht nur den Vers, sondern auch seine Melodie in Prosa auf, denn nichts Anderes als eine musikalische Prosa blieb von der Melodie übrig, die nur den rhetorischen Accent eines zur Prosa aufgelösten Verses durch den Ausdruck des Tones verstärkte. — In der That hat sich der ganze Streit in der verschiedensten Auffassung der Melodie nur darum gedreht, ob und wie die Melodie durch den Wortvers zu bestimmen sei. Die im Voraus fertige, ihrem Wesen nach aus dem Tanze gewonnene Melodie, unter welcher unser modernes Gehör das Wesen der Melodie überhaupt einzig zu begreifen vermag, will sich nun und nimmermehr dem Sprachaccente des Wortverses fügen. Dieser Accent zeigt sich bald in diesem, bald in jenem Gliede des Wortverses, und nie kehrt er an der gleichen Stelle der Verszeile wieder, weil unsere Dichter ihrer Phantasie mit dem Gaukelbilde eines prosodisch rhythmischen, oder durch den

aber nur in der Einbildung, nicht in der Wirklichkeit besitzt, nicht passen: der, dem Sinne des Verses nach einzig hervorzuhebende Sprachaccent entspricht den nothwendigen melismischen und rhythmischen Accenten der Melodie in ihrer Wiederkehr nicht, und der Musiker, der die Melodie nicht aufopfern, sondern sie vor Allem geben will, — weil er nur in ihr dem Gefühle verständlich sich mittheilen kann, — sieht sich daher genöthigt, den Sprachaccent nur da zu beachten, wo er sich zufällig der Melodie anschließt. Dieß heißt aber so viel, als allen Zusammenhang der Melodie mit dem Verse aufgeben; denn, sieht sich der Musiker einmal gedrängt, den Sprachaccent außer Acht zu lassen, so kann er sich noch viel weniger gegen die eingebildete prosodische Rhythmik des Verses verpflichtet fühlen, und er verfährt mit diesem Verse — als ursprünglich veranlassendem Sprachmomente — endlich allein nur nach absolut melodischem Belieben, das er so lange für vollkommen gerechtfertigt erachten kann, als es ihm daran gelegen bleibt, in der Melodie den allgemeinen Gefühlsinhalt des Verses so wirksam wie möglich auszusprechen.

Wäre je einem Dichter das wirkliche Verlangen angekommen, den ihm zu Gebote stehenden Sprachausdruck zur überzeugenden Fülle der Melodie zu steigern, so müßte er zunächst sich bemüht haben, den Sprachaccent als einzig maaßgebendes Moment für den Vers so zu verwenden, daß er in seiner entsprechenden Wiederkehr einen gefunden, dem Verse selbst wie der Melodie nothwendigen Rhythmos genau bestimmt hätte. Nirgends sehen wir davon aber eine Spur, oder wenn wir diese Spur erkennen, ist es da, wo der Versmacher von vornherein auf eine dichterische Absicht Verzicht leistet, nicht dichten, sondern als unterthäniger Diener und Worthandlanger des absoluten Musikers abgezählte und zu verreimende Sylben zusammenstellen will, mit denen der Musiker in tiefster Verachtung für die Worte dann macht, was er Lust hat.

Wie bezeichnend ist es dagegen, daß gewisse schöne Verse Goethe's, d. h. Verse, in denen der Dichter sich bemühte, so weit es ihm möglich war, zu einem gewissen melodischen Schwunge zu gelangen, — von den Musikern gemeinsam als zu schön, zu vollendet für die musikalische Komposition bezeichnet werden! Das Wahre an der Sache ist, daß eine vollkommen dem Sinne

entſprechende muſikaliſche Kompoſition auch dieſer Verſe ſie in Proſa auflöſen, und aus dieſer Proſa ſie als ſelbſtändige Melodie erſt wiedergebären müßte, weil unſerem muſikaliſchen Gefühle es ſich unwillkürlich darſtellt, daß jene Versmelodie ebenfalls nur eine gedachte, ihre Erſcheinung ein Schmeichelbild der Phantaſie, ſomit eine ganz andere als die muſikaliſche Melodie iſt, die in ganz beſtimmter ſinnlicher Wirklichkeit ſich kundzugeben hat. Halten wir daher jene Verſe für zu ſchön zur Kompoſition, ſo ſagen wir damit nur, daß es uns leid thut, ſie als Verſe verachten zu ſollen, was wir mit weniger Herzbeklemmung uns erlauben, ſobald uns eine minder reſpektable Bemühung des Dichters gegenüberſteht; — ſomit geſtehen wir hier ein, daß wir ein richtiges Verhältniß zwiſchen Vers und Melodie uns gar nicht vorſtellen können.

Der Melodiker der neueſten Zeit, der all' die fruchtloſen Verſuche zu einer entſprechenden, gegenſeitig ſich erlöſenden und ſchöpferiſch beſtimmenden Verbindung des Wortverſes mit der Tonmelodie überſchaute, und namentlich auch den übeln Einfluß gewahrte, den eine treue Wiedergebung des Sprachaccentes auf die Melodie bis zu ihrer Entſtellung zur muſikaliſchen Proſa

mögens versetzen, die ihm die zeugende Macht des Wortes erschließen soll, — des Wortes, dessen er sich so weibisch bequem entledigte, — des Wortes, das Beethoven aus den ungeheuren Mutterwehen der Musik heraus gebären ließ!

II.

Wir haben, wenn wir in einer verständlichen Beziehung zum Leben bleiben wollen, aus der Prosa unserer gewöhnlichen Sprache den erhöhten Ausdruck zu gewinnen, in welchem die dichterische Absicht allvermögend an das Gefühl sich kundgeben soll. Ein Sprachausdruck, der das Band des Zusammenhanges mit der gewöhnlichen Sprache dadurch zerreißt, daß er seine sinnliche Kundgebung auf fremd hergenommene, dem Wesen unserer gewöhnlichen Sprache uneigenthümliche — wie die näher bezeichneten prosodisch-rhythmischen — Momente stützt, kann nur verwirrend auf das Gefühl wirken.

In der modernen Sprache finden nun keine anderen Betonungen statt, als die des prosaischen Sprachaccentes, der nirgends auf dem natürlichen Gewichte der Wurzelsylben eine feste Stätte hat, sondern für jede Phrase von Neuem dahin verlegt wird, wo er dem Sinne der Phrase gemäß zu dem Zwecke des Verständnisses einer bestimmten Absicht nöthig ist. Die Sprache des modernen gewöhnlichen Lebens unterscheidet sich von der dichterischen älteren Sprache namentlich aber dadurch, daß sie um des Verständnisses willen einer bei Weitem gehäufteren Verwendung von Worten und Phrasenabsätzen bedarf, als diese. Unsere Sprache, in der wir uns im gewöhnlichen Leben über Dinge verständigen, die — wie sie von der Natur überhaupt fernab liegen — von der Bedeutung unserer eigentlichen Sprachwurzeln gar nicht mehr berührt werden, hat sich der mannigfaltigsten, verwickeltsten Windungen und Wendungen zu bedienen, um die, mit Bezug auf unsere gesellschaftlichen Verhältnisse und Anschauungen abgeänderten, umgestimmten oder neu vermittelten, jedenfalls unserem Gefühle entfremdeten Bedeutungen ursprünglicher oder von fremdher angenommener Sprachwurzeln zu umschreiben, und ihr konventionelles Verständniß zu ermöglichen. Unsere, zur Aufnahme dieses vermittelnden

Apparates unendlich gedehnten und zerfließenden Phrasen werden vollkommen unverständlich gemacht, wenn der Sprachaccent in ihnen sich durch hervorgehobene Betonung der Wurzelsylben häufte. Diese Phrasen können dem Verständnisse nur dadurch erleichtert werden, daß der Sprachaccent in ihnen mit großer Sparsamkeit nur auf ihre entscheidendsten Momente gelegt wird, wogegen natürlich alle übrigen, ihrer Wurzelbedeutung nach noch so wichtigen Momente, gerade ihrer Häufung wegen, in der Betonung gänzlich fallen gelassen werden müssen.

Bedenken wir nun recht, was wir unter der, zur Verwirklichung der dichterischen Absicht nothwendigen Verdichtung und Zusammendrängung der Handlungsmomente und ihrer Motive zu verstehen haben, und erkennen wir, daß diese wiederum nur durch einen ebenso verdichteten und zusammengedrängten Ausdruck zu ermöglichen sind, so werden wir dazu, wie wir mit unserer Sprache zu verfahren haben, ganz von selbst gedrängt. Wie wir von diesen Handlungsmomenten, und um ihretwillen von den sie bedingenden Motiven, alles Zufällige, Kleinliche und Unbestimmte auszuscheiden hatten; wie wir aus ihrem Inhalte alles von Außen her Entstellende, pragmatisch Historische,

drückende Hilfe vermittelnder Wörter den Hauptaccent zu massenhaft umgab: er suchte die einfachsten, der Vermittelung am wenigsten bedürftigen Ausdrücke, um die Accente sich näher zu rücken, und löste hierzu, so viel er konnte, auch den zu dichtenden Gegenstand aus einer drückenden Umgebung historisch-sozialer und staatlich-religiöser Verhältnisse und Bedingungen los. Nie vermochte zeither der Dichter dieß aber bis zu dem Punkte, wo er seinen Gegenstand unbedingt nur noch an das Gefühl hatte mittheilen können, — wie er den Ausdruck auch nie bis zu dieser Steigerung brachte; denn diese Steigerung zu höchster Gefühlsäußerung wäre eben nur im Aufgehen des Verses in die Melodie erreicht worden, — ein Aufgehen, das, wie wir sahen, weil wir es sehen mußten, — nicht ermöglicht worden ist. Wo der Dichter aber, ohne des Aufgehens seines Verses in die wirkliche Melodie, den Sprachvers selbst zu bloßen Gefühlsmomenten verdichtet zu haben glaubte, da wurde er, wie der darzustellende Gegenstand, weder vom Verstande mehr, noch aber auch vom Gefühle begriffen. Wir kennen Verse der Art als Versuche unserer größten Dichter, ohne Musik Worte zu Tönen zu stimmen.

Nur der dichterischen Absicht, über deren Wesen wir uns im Vorhergehenden bereits verständigt haben, kann es bei ihrem nothwendigen Drange nach Verwirklichung zu ermöglichen sein, die Prosaphrase der modernen Sprache von all' dem mechanisch vermittelnden Wörterapparate so zu befreien, daß die in ihr liegenden Accente zu einer schnell wahrnehmbaren Kundgebung zusammengedrängt werden können. Eine getreue Beobachtung des Ausdruckes, dessen wir uns bei erhöhter Gefühlserregung selbst im gewöhnlichen Leben bedienen, wird dem Dichter ein untrügliches Maaß für die Zahl der Accente in einer natürlichen Phrase zuführen. Im aufrichtigen Affekte, wo wir alle konventionellen, die gedehnte moderne Phrase bedingenden Rücksichten fahren lassen, suchen wir uns immer in einem Athem kurz und bündig so bestimmt wie möglich auszudrücken: in diesem gedrängten Ausdrucke betonen wir aber auch — durch die Kraft des Affektes — bei Weitem stärker als gewöhnlich, und zumal rücken wir die Accente näher zusammen, auf denen wir, um sie wichtig und dem Gefühle ebenso eindringlich zu machen, als wir unser Gefühl in ihnen ausgedrückt wissen wollen, mit lebhaft

das Hauptwort dieses dem Gefühle unkenntlich macht. Dem Gefühle ist Verstärkung des Konsonanten durch Verdoppelung oder Verdreifachung nur dann von Nothwendigkeit, wenn dadurch der Vokal eine so drastische Färbung erhält, wie sie wiederum der drastischen Besonderheit des Gegenstandes, den die Wurzel ausdrückt, entspricht; und so wird eine verstärkte Zahl der beziehungsvollen Nebenwörter nur dann vor dem Gefühle gerechtfertigt, wenn durch sie das accentuirte Hauptwort in seinem Ausdrucke besonders gesteigert, nicht aber — wie in der modernen Phrase — gelähmt wird. — Wir kommen hiermit auf die natürliche Grundlage des Rhythmos im Sprachverse, wie er in den Hebungen und Senkungen des Accentes sich darstellt, und wie er einzig durch Steigerung zum musikalischen Rhythmos in höchster Bestimmtheit und unendlichster Mannigfaltigkeit sich äußern kann.

Welche Zahl von Hebungen des Tones wir, dem Charakter der auszudrückenden Stimmung gemäß, für einen Athem, somit für eine Phrase oder einen Phrasenabschnitt, auch zu bestimmen haben, nie werden diese Hebungen selbst von ganz gleicher Stärke sein. Eine vollkommen gleiche Stärke der Accente gestattet zuvörderst der Sinn einer Rede nicht, welche stets bedingende und bedingte Momente in sich schließt, und je nach ihrem Charakter das bedingende gegen das bedingte, oder umgekehrt das bedingte gegen das bedingende hervorhebt. Aber auch das Gefühl gestattet eine gleiche Stärke der Accente nicht, weil gerade das Gefühl nur durch leicht merkbare, sinnlich scharf bestimmte Unterscheidung der Ausdrucksmomente zur Theilnahme erregt werden kann. Wenn wir zu erkennen haben, daß diese Theilnahme des Gefühles endlich am sichersten nur durch Modulation des musikalischen Tones zu bestimmen ist, so wollen wir für jetzt dieser Steigerung noch nicht gedenken, sondern uns nur den Einfluß vergegenwärtigen, den die ungleiche Stärke der Accente zunächst auf den Rhythmos der Phrase ausüben muß. — Sobald wir die zusammengedrängten, und aus einer drückenden Umgebung von Nebenwörtern befreiten, Accente nach ihrer Unterscheidung als stärkere und schwächere kundgeben wollen, so kön-

nen wir dieß nur auf eine Weiſe, die vollſtändig den guten und ſchlechten Hälften des muſikaliſchen Taktes, oder — was im Grunde daſſelbe iſt — den guten und ſchlechten Takten einer muſikaliſchen Periode entſpricht. Dieſe guten und ſchlechten Takte oder Takthälften machen als ſolche ſich dem Gefühle aber nur dadurch kenntlich, daß ſie unter ſich in einer Beziehung ſtehen, die wiederum durch die kleineren zwiſchenliegenden Bruchtheile des Taktes vermittelt und verdeutlicht wird. Gute und ſchlechte Takthälfte, ſobald ſie ganz nackt neben einander ſtehen, — wie in der kirchlichen Choralmelodie —, könnten an ſich nur dadurch dem Gefühle ſich kenntlich machen, daß ſie ſich ihm als Hebung und Senkung des Accentes darſtellten, wodurch die ſchlechte Takthälfte in der Periode den Accent vollkommen verlieren müßte und als ſolcher gar nicht mehr gelten könnte. nur dadurch, daß die zwiſchen der guten und ſchlechten Takthälfte liegenden Taktbruchtheile rhythmiſch zum Leben, und zum Antheile an dem Accente der Takthälften gebracht werden, laßt ſich auch der ſchwächere Accent der ſchlechten Takthälfte als Accent zur Wahrnehmung bringen. — Die accentuirte Wortphrase bedingt nun aus ſich die charakteriſtiſche Beziehung jener Taktbruchtheile zu den Takthälften, und zwar aus dem Ge-

zu bestimmen vermag, daß er ihn *ohne* alle Vorbereitung und Nachfall dicht neben den folgenden Accent setzt.

Sein Vermögen ist hierin unbegrenzt mannigfaltig: vollkommen kann er sich dessen aber nur bewußt werden, wenn er den accentuirten Sprachrhythmos bis zum musikalischen, von der Tanzbewegung unendlich mannigfaltig belebten, Rhythmos steigert. Der rein musikalische Takt bietet dem Dichter Möglichkeiten für den Sprachausdruck dar, denen er für den nur gesprochenen Wortvers von vornherein entsagen mußte. Im nur gesprochenen Wortverse mußte der Dichter sich darauf beschränken, die Zahl der Sylben in der Senkung nicht über *zwei* auszudehnen, weil bei *drei* Sylben der Dichter es nicht hätte vermeiden können, daß *eine* dieser Sylben bereits als Hebung zu betonen gewesen wäre, was seinen Vers natürlich sogleich über den Haufen geworfen hätte. Diese falsche Betonung hätte er nun nicht zu fürchten gehabt, sobald ihm wirkliche prosodische Längen und Kürzen zu Gebote gestanden hätten; da er aber die Betonungen nur auf den Sprachaccent verlegen konnte, und dieser dem Verse zu lieb als auf jeder Wurzelsylbe möglich angenommen werden mußte, so konnte er über kein kenntliches Maaß verfügen, welches den wirklichen Sprachaccent so unfehlbar nachgewiesen hätte, daß nicht auch Wurzelsylben, denen der Dichter *keine* Betonung beigelegt wissen wollte, mit dem Sprachaccente belegt worden wären. Wir sprechen hier natürlich von dem geschriebenen, durch die Schrift mitgetheilten und der Schrift nachgesprochenen Verse: den, der Litteratur unangehörigen, lebendigen Vers haben wir aber ohne rhythmisch-musikalische Melodie gar nicht zu verstehen, und wenn wir die auf uns gekommenen Monumente der griechischen Lyrik in's Auge fassen, so erfahren wir gerade an diesen, daß der von uns nur noch gesprochene griechische Vers, wenn wir ihn nach unwillkürlicher Sprachaccentuation aussprechen, uns eben die Verlegenheit bereitet, Sylben durch den Accent zu betonen, die in der wirklichen rhythmischen Melodie als *im Auftakte mit inbegriffen*, an sich unbetont blieben. An dem bloß gesprochenen Verse können wir nicht mehr als zwei Sylben in der Senkung verwenden, weil uns mehr als zwei Sylben sogleich den richtigen Accent entrücken würden, und wir bei der hieraus erfolgenden Auflösung des Verses uns sogleich in die Nothwendigkeit versetzt sehen mußten, ihn nur noch als flüchtige Prosa auszusprechen.

Es fehlt uns für den gesprochenen oder zu sprechenden Vers nämlich das Moment, das uns die Zeitdauer der Hebung in der Weise fest bestimme, daß wir nach ihrem Maaße die Senkungen wieder genau berechnen könnten. Wir können die Dauer einer accentuirten Sylbe nach unserem bloßen Aussprechen nie mögen nicht über die doppelte Dauer unbetonter Sylben erstrecken, ohne der Sprache gegenüber in den Fehler des Dehnens, oder — wie wir es auch nennen — Singens zu verfallen. Dieses „Singen" gilt da, wo es nicht wirklich zum tönenden Gesange wird und somit die gewöhnliche Sprache vollkommen aufhebt, in dieser gewöhnlichen Sprache mit Recht als Fehler; denn es ist als eine bloße tonlose Dehnung des Vokales, oder gar des Konsonanten, durchaus unschön. Dennoch liegt diesem Hange zum Dehnen in der Aussprache da, wo er nicht eine bloße fehlerhafte Angewöhnung ist, sondern bei gesteigerter Erregung sich unwillkürlich zeigt, Etwas zu Grunde, was unsere Prosodiker und Metriker sehr wohl zu beachten gehabt hätten, wenn sie sich quantitative Metren erklären wollten. Sie hätten nur unseren von der Gefühlsmelodie losgelösten, haltungen Sprachakzent im Takte als das Maaß erfunden, nach welchem allemal zwei

haben, nach welchem sie zum unfehlbaren Verständnisse kommen müssen.

Diesen Takt hat der Dichter aber nach dem von ihm beabsichtigten Ausdrucke allein zu bestimmen; er muß ihn selbst zu einem kenntlichen Maaße machen, nicht etwa als ein solches sich aufnöthigen lassen. Als ein kenntliches bestimmt er es aber dadurch, daß er die gehobenen Accente ihrem Charakter nach, ob starke oder schwächere in der Art vertheilt, daß sie einen Athem- oder Phrasenabschnitt, dem ein folgender zu entsprechen vermag, bilden, und dieser folgende als nothwendig für den ersten bedingt erscheint; denn nur in einer nothwendigen, verstärkenden oder beruhigenden Wiederholung stellt sich ein wichtiges Ausdrucksmoment dem Gefühle verständlich dar. Die Anordnung der stärkeren und schwächeren Accente ist daher maaßgebend für die Taktart und den rhythmischen Bau der Periode. — Stellen wir uns eine solche maaßgebende Anordnung, als aus der Absicht des Dichters sich herleitend, mit Folgendem vor.

Nehmen wir einen Ausdruck an, der von der Beschaffenheit ist, daß er einem Athem die Betonung von drei Accenten gestattet, von denen der erste der stärkste, der zweite (wie meist immer in diesem Falle anzunehmen ist) der schwächere, der dritte dagegen wieder ein gehobener sein soll, so würde der Dichter unwillkürlich eine Phrase von zwei geraden Takten anordnen, von denen der erste auf seiner guten Hälfte den stärksten, auf seiner schlechten Hälfte den schwächeren, der zweite Takt auf seinem Niederschlage aber den dritten, wiederum gehobenen Accent enthalten würde. Die schlechte Hälfte des zweiten Taktes würde zum Athemholen und zum Auftakte des ersten Taktes der zweiten rhythmischen Phrase verwendet werden, welche eine entsprechende Wiederholung der ersten enthalten müßte. In dieser Phrase würden die Senkungen sich so verhalten, daß sie als Auftakt zu dem Niederschlage des ersten Taktes hinaufstiegen, als Nachtakt von diesem zu der schlechten Takthälfte hinabfielen, und von dieser als Auftakt zu der guten Hälfte des zweiten Taktes wieder hinaufstiegen. Die durch den Sinn der Phrase etwa geforderte Verstärkung auch des zweiten Accentes würde (außer durch die melodische Hebung des Tones) rhythmisch leicht auch dadurch zu ermöglichen sein, daß entweder die Senkung zwischen ihm und dem ersten Accente, oder auch der Auftakt zu dem dritten gänz-

lich ausfiele, was gerade diesem Zwischenaccente eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuziehen müßte. —

Möge diese Andeutung, der leicht zahllose ähnliche hinzuzufügen waren, genügen, um auf die unendliche Mannigfaltigkeit hinzuweisen, die dem Sprachverse für seine stets sinnvolle rhythmische Kundgebung zu Gebote steht, wenn in ihm der Sprachausdruck, ganz seinem Inhalte gemäß, sich zum nothwendigen Aufgehen in die musikalische Melodie in der Weise anläßt, daß er diese als die Verwirklichung seiner Absicht aus sich bedingt. Durch die Zahl, Stellung und Bedeutung der Accente, sowie durch die größere oder mindere Beweglichkeit der Senkungen zwischen den Hebungen und ihre unerschöpflich reichen Beziehungen zu diesen, ist aus dem reinen Sprachvermögen heraus eine solche Fülle mannigfaltigster rhythmischer Kundgebung bedingt, daß ihr Reichthum und die aus ihnen quellende Befruchtung des rein musikalischen Vermögens des Menschen durch jede neue, aus innerem Dichterdrange entsprungene Kunstschöpfung nur als unermeßlicher sich herausstellen muß.

rung an einander zu einem, das Gehör (namentlich auch durch Wiederholung der Accentenreihe) unwillkürlich fesselnden Rhythmos erhoben.

Die Accente der so bestimmten Phrase können nun nicht anders als auf Sprachbestandtheile fallen, in welchen der rein menschliche, dem Gefühle faßbare Inhalt am entschiedensten sich ausdrückt; sie werden daher stets auf diejenigen bedeutsamen Sprachwurzelsylben fallen, in welchen ursprünglich nicht nur ein bestimmter, dem Gefühle faßlicher Gegenstand, sondern auch die Empfindung, die dem Eindrucke dieses Gegenstandes auf uns entspricht, von uns ausgedrückt wurde.

Ehe wir unsere staatlich-politisch oder religiös-dogmatisch, bis zur vollsten Selbstunverständlichkeit umgebildeten Empfindungen nicht bis zu ihrer ursprünglichen Wahrheit gleichsam zurück zu empfinden vermögen, sind wir auch nicht im Stande, den sinnlichen Gehalt unserer Sprachwurzeln zu fassen. Was die wissenschaftliche Forschung uns über sie enthüllt hat, kann nur den Verstand belehren, nicht aber das Gefühl zu ihrem Verständnisse bestimmen, und kein wissenschaftlicher Unterricht, wäre er auch noch so populär bis in unsere Volksschulen hinabgeleitet, würde dieses Sprachverständniß zu erwecken vermögen, das uns nur durch einen ungetrübten liebevollen Verkehr mit der Natur, aus einem nothwendigen Bedürfnisse nach ihrem rein menschlichen Verständnisse, kurz aus einer Noth kommen kann, wie der Dichter sie empfindet, wenn er dem Gefühle mit überzeugender Gewißheit sich mitzutheilen gedrängt ist. — Die Wissenschaft hat uns den Organismus der Sprache aufgedeckt; aber was sie uns zeigte, war ein abgestorbener Organismus, den nur die höchste Dichternoth wieder zu beleben vermag, und zwar dadurch, daß sie die Wunden, die das anatomische Sezirmesser schnitt, dem Leibe der Sprache wieder schließt, und ihm den Athem einhaucht, der ihn zur Selbstbewegung beseele. Dieser Athem aber ist — die Musik. — —

Der nach Erlösung schmachtende Dichter steht jetzt im Winterfroste der Sprache da, und blickt sehnsüchtig über die pragmatisch prosaischen Schneeflächen hin, von denen das einst so üppig prangende Gefilde, das holde Angesicht der liebenden Mutter Erde bedeckt ist. Vor seinem schmerzlich heißen Athemhauche schmilzt aber da und dort, wohin er sich ergießt, der starre

Schnee, und ſiehe da! — aus dem Schooße der Erde ſprießen ihm friſche grüne Keime entgegen, die aus den erſtorben bewahrten alten Wurzeln neu und üppig emporſchießen, — bis die warme Sonne des nie alternden neuen Menſchenfrühlings heraufſteigt, allen Schnee hinwegſchmilzt, und den Keimen die wonnigen Blumen entblühen, die mit lächelndem Auge froh die Sonne begrüßen. —

Jenen alten Urwurzeln muß, wie den Wurzeln der Pflanzen und Bäume — ſo lange ſie noch in dem wirklichen Erdboden ſich feſtzuhalten vermögen, eine immer neu zeugende Kraft innewohnen, ſobald auch ſie aus dem Boden des Volkes ſelbſt noch nicht herausgeriſſen worden ſind. Das Volk bewahrt aber, unter der froſtigen Schneedecke ſeiner Civiliſation, in der Unwillkür ſeines natürlichen Sprachausdruckes die Wurzeln, durch die es ſelbſt mit dem Boden der Natur zuſammenhangt, und Jeder wendet ſich ihrem unwillkürlichen Verſtandniſſe zu, der aus der Hatz unſeres ſtaatsgeſchäftlichen Sprachverkehres ſich einer liebevollen Anſchauung der Natur zukehrt, und ſo dem Gefühle dieſe Wurzeln durch einen unbewußten Gebrauch von jenen verwandtſchaftlichen Eigenſchaften erſchließt. Der

sie aus ihr so bestimmend sich auf sein Gefühl äußert, — so gewahrt er endlich den Quell dieser Kraft in dem rein sinnlichen Körper dieser Wurzel, dessen ursprünglichster Stoff der tönende Laut ist.

Dieser tönende Laut ist das verkörperte innere Gefühl, das seinen verkörpernden Stoff in dem Momente seiner Kundgebung nach Außen gewinnt, und zwar gerade so gewinnt, wie er sich — nach der Besonderheit der Erregung — in dem tönenden Laute dieser Wurzel kundgiebt. In dieser Äußerung des inneren Gefühles liegt nun auch der zwingende Grund ihrer Wirkung durch Anregung des entsprechenden inneren Gefühles des anderen Menschen, an den jene Äußerung gelangt; und dieser Gefühlszwang, will ihn der Dichter auf Andere so ausüben, wie er ihn selbst empfand, ermöglicht sich nur durch die größte Fülle in der Äußerung des tönenden Lautes, in welchem sich das besondere innere Gefühl am erschöpfendsten und überzeugendsten einzig mittheilen kann.

Dieser tönende Laut, der bei vollster Kundgebung der in ihm enthaltenen Fülle ganz von selbst zum musikalischen Tone wird, ist für die besondere Eigenthümlichkeit seiner Kundgebung in der Sprachwurzel aber durch die Mitlauter bestimmt, die ihn aus einem Momente allgemeinen Ausdruckes zum besonderen Ausdrucke dieses einen Gegenstandes oder dieser einen Empfindung bestimmen. Der Konsonant hat somit zwei Hauptwirksamkeiten, die wir, ihrer entscheidenden Wichtigkeit wegen genau zu beachten haben.

Die erste Wirksamkeit des Konsonanten besteht darin, daß er den tönenden Laut der Wurzel zu bestimmter Charakteristik dadurch erhebt, daß er sein unendlich flüssiges Element sicher begrenzt, und durch die Linien dieser Umgrenzung gewissermaßen seiner Farbe die Zeichnung zuführt, die ihn zur genau unterscheidbaren, kenntlichen Gestalt macht. Diese Wirksamkeit des Konsonanten ist demnach vom Vokale ab nach Außen gewandt. Sie geht darauf hin, das vom Vokale zu Unterscheidende bestimmt von ihm abzusondern, zwischen ihm und dem zu Unterscheidenden sich gleichsam als Grenzpfahl hinzustellen. Diese wichtige Stellung nimmt der Konsonant vor dem Vokale, als

Anlaut, ein; als Ablaut, nach dem Vokale, ist er insofern von minderer Wichtigkeit für die Abgrenzung des Vokales nach Außen, als dieser in seiner charakteristischen Eigenschaft sich bereits vor dem Mitklingen des Ablautes kundgegeben haben muß, und dieses somit mehr aus dem Vokale selbst als sein ihm nothwendiger Absatz bedingt wird; wogegen er allerdings dann von entscheidender Wichtigkeit ist, wenn der Ablaut durch Verstärkung des Konsonanten den vorlautenden Vokal in der Weise bestimmt, daß der Ablaut selbst zum charakteristischen Hauptmomente der Wurzel sich erhebt.

Auf die Bestimmung des Vokales durch den Konsonanten kommen wir nachher zurück; für jetzt haben wir die Wirksamkeit des Konsonanten nach Außen uns vorzuführen, und diese Wirksamkeit äußert er am entscheidendsten in der Stellung vor dem Vokale der Wurzel, als Anlaut. In dieser Stellung zeigt er uns gewissermaßen das Angesicht der Wurzel, deren Leib als warmströmendes Blut der Vokal erfüllt, und deren, dem betrachtenden Auge abliegende Rückseite der Ablaut ist. Verstehen wir unter dem Angesichte der Wurzel die ganze physiognomische Außenseite des Menschen, die uns dieser beim Begegnen zuwendet, so gewinnen wir eine genau entsprechende Bezeichnung für die entscheidende Wichtigkeit des konsonirenden Anlautes. In ihm zeigt sich uns die Individualität der begegnenden Wurzel zunächst, wie der Mensch zunächst durch seine physiognomische Außenseite uns als Individualität erscheint, und an diese Außenseite halten wir uns so lange, bis das Innere durch breitere Entwickelung sich uns hat kundgeben können. Diese physiognomische Außenseite der Sprachwurzel theilt sich — so zu sagen — dem Auge des Sprachverständnisses mit, und diesem Auge hat sie der Dichter auf das Wirkungsvollste zu empfehlen, der, um von dem Gefühle vollständig begriffen zu werden, seine Gestalten dem Auge und dem Ohre zugleich vorzuführen hat. Wie nun aber das Gehör eine Erscheinung unter vielen anderen als kenntlich und Aufmerksamkeit fesselnd nur dadurch fassen kann, daß sie sich ihm in einer Wiederholung vorführt, die den anderen Erscheinungen eben nicht zu Theil wird, und durch diese Wiederholung ihm als das Ausgezeichnete hinstellt, das als ein Wichtiges seine vorzügliche Theilnahme erregen soll, so ist auch jenem „Auge“ des Gehöres die wiederholte Vorführung der

Erscheinung nothwendig, die sich als eine unterschiedene und bestimmt kenntliche ihm darstellen soll. Die nach der Nothwendigkeit des Athems rhythmisch gebundene Wortphrase theilte ihren inhaltlichen Sinn nur dadurch verständlich mit, daß sie durch mindestens zwei sich entsprechende Accente, in einem das Bedingende wie das Bedingte umfassenden Zusammenhange, sich kundgab. In dem Drange, das Verständniß der Phrase als eines Gefühlsausdruckes dem Gefühle zu erschließen, und im Bewußtsein, daß dieser Drang nur durch die erregteste Theilnahme des unmittelbar empfangenden sinnlichen Organes zu befriedigen ist, hat nun der Dichter die nothwendigen Accente des rhythmischen Verses, um sie dem Gehöre auf das Wirkungsvollste zu empfehlen, in einem Gewande vorzuführen, das sie nicht nur von den unbetonten Wurzelwörtern der Phrase vollkommen unterscheidet, sondern diese Unterscheidung dem „Auge" des Gehöres auch dadurch merklich macht, daß es sich als ein gleiches, ähnliches Gewand beider Accente darstellt. Die Gleichheit der Physiognomie der durch den Sprachsinn accentuirten Wurzelwörter macht diese jenem Auge schnell kenntlich, und zeigt sie ihm in einem verwandtschaftlichen Verhältnisse, das nicht nur dem sinnlichen Organe schnell faßlich ist, sondern in Wahrheit auch dem Sinne der Wurzel innewohnt.

Der Sinn einer Wurzel ist die in ihr verkörperte Empfindung von einem Gegenstande; erst die verkörperte Empfindung ist aber eine verständliche, und dieser Körper ist sowohl selbst ein sinnlicher, als auch ein nur von dem entsprechenden Gehörsinne entscheidend wahrnehmbarer. Der Ausdruck des Dichters wird daher ein schnell verständlicher, wenn er die auszudrückende Empfindung zu ihrem innersten Gehalte zusammendrängt, und dieser innerste Gehalt wird in seinem bedingenden wie bedingten Momente nothwendig ein verwandtschaftlich einheitlicher sein. Eine einheitliche Empfindung äußert sich aber unwillkürlich auch in einem einheitlichen Ausdrucke, und dieser einheitliche Ausdruck gewinnt seine vollste Ermöglichung aus der Einheit der Sprachwurzel, die sich in der Verwandtschaft des bedingenden und des bedingten Hauptmomentes der Phrase offenbart. Eine Empfindung, die sich in ihrem Ausdrucke durch den Stabreim der unwillkürlich zu betonenden Wurzelwörter rechtfertigen kann, ist uns, sobald die Verwandtschaft der Wur-

zeln durch den Sinn der Rede nicht absichtlich entstellt und unkenntlich wird — wie in der modernen Sprache —, ganz unzweifelhaft begreiflich; und erst wenn diese Empfindung in solchem Ausdrucke als eine einheitliche unser Gefühl unwillkürlich bestimmt hat, rechtfertigt sich vor unserem Gefühle auch die Mischung dieser Empfindung mit einer anderen. Eine gemischte Empfindung dem bereits bestimmten Gefühle schnell verständlich zu machen, hat die dichterische Sprache wiederum im Stabreime ein unendlich vermögendes Mittel, das wir abermals als ein sinnliches in der Bedeutung bezeichnen können, daß auch ein umfassender und doch bestimmter Sinn in der Sprachwurzel ihm zu Grunde liegt. Der sinnig sinnliche Stabreim vermag den Ausdruck einer Empfindung mit dem einer anderen zunächst durch seine rein sinnliche Eigenschaft in der Weise zu verbinden, daß die Verbindung dem Gehöre lebhaft merklich wird und als eine notwendige sich ihm einschmeichelt. Der Sinn des stabreimten Wurzelwortes, in welchem bereits die neu hinzugezogene andere Empfindung sich kundgiebt, stellt sich, durch die unwillkürliche Macht des gleichen Klanges auf das sinnliche Gehör, an sich aber schon als ein Verwandtes heraus, als ein Gegen-

und Zertrennte als Reinmenschliches, ursprünglich und immer und ewig Einiges wiederherzustellen, und dem Gefühle zum entzückendsten Hochgenusse darzubieten vermag. — Naht Euch diesem herrlichen Sinne, Ihr Dichter! Naht Euch ihm aber als ganze Männer und mit vollem Vertrauen! Gebt ihm das Umfangreichste, was Ihr zu fassen vermögt, und was Euer Verstand nicht binden kann, das wird dieser Sinn Euch binden und als unendliches Ganzes Euch wieder zuführen. Drum kommt ihm herzhaft entgegen, Aug' in Aug'; bietet ihm Euer Angesicht, das Angesicht des Wortes, — nicht aber das welke Hintertheil, das Ihr schlaff und matt im Endreim Eurer prosaischen Rede nachschleppt und dem Gehöre zur Abfertigung hinhaltet, — wie als ob es Eure Worte um den Lohn dieses kindischen Geklingels, das man Wilden und Albernen zur Beschwichtigung vormacht, ungestört durch seine Pforte zu dem neu zersetzenden Hirne einlassen solle. Das Gehör ist kein Kind; es ist ein starkes, liebevolles Weib, das in seiner Liebe Den am höchsten zu beseligen vermag, der in sich ihm den vollsten Stoff zur Beseligung zuführt.

Und wie wenig boten wir bis jetzt noch diesem Gehöre, da wir ihm soeben nur den konsonirenden Stabreim zuführten, durch den allein schon es uns das Verständniß aller Sprache erschloß! Forschen wir weiter, um zu sehen, wie dieses Sprachverständniß durch die höchste Erregung des Gehöres sich zum höchsten Menschenverständnisse zu erheben vermag. —

Wir haben nochmals zu dem Konsonanten zurückzukehren, um ihn in seiner zweiten Wirksamkeit uns vorzustellen. —

Die befähigende Kraft, selbst die anscheinend verschiedensten Gegenstände und Empfindungen dem Gehöre durch den Reim des Anlautes als verwandt vorzuführen, erhält der Konsonant, der hierin seine Wirksamkeit nach Außen kundgab, wiederum nur aus seiner Stellung zu dem tönenden Vokale der Wurzel, in der er seine Wirksamkeit nach Innen, durch Bestimmung des Charakters des Vokales selbst, äußert. — Wie der Konsonant den Vokal nach Außen abgrenzt, so begrenzt er ihn auch nach Innen, d. h. er bestimmt die besondere Eigenthümlichkeit seiner Kundgebung durch die Schärfe oder Weichheit, mit der

er ihn nach Innen berührt*). Diese wichtige Wirkung des Konsonanten nach Innen bringt uns aber in so unmittelbare Berührung mit dem Vokale, daß wir jene Wirkung zu einem großen Theile wiederum nur aus dem Vokale selbst begreifen können, auf den wir, als den eigentlichen rechtfertigenden Inhalt der Wurzel, mit unwiderstehlicher Nothwendigkeit hingewiesen werden.

Wir bezeichneten die umgebenden Konsonanten als das Gewand des Vokales, oder, bestimmter, als seine physiognomische Außenseite. Bezeichnen wir sie nun, und zumal um ihrer erkannten Wirkung nach Innen willen, noch genauer als das organisch mit dem Inneren des menschlichen Leibes verwachsene Fleischfell desselben, so erhalten wir eine getreu entsprechende Vorstellung von dem Wesen des Konsonanten und des Vokales, sowie von ihren organischen Beziehungen zu einander. — Fassen wir den Vokal als den ganzen inneren Organismus des lebendigen menschlichen Leibes, der aus sich heraus die Gestaltung seiner äußeren Erscheinung so bedingt, wie er sie dem Auge des Beschauenden mittheilt, so haben wir den Konsonanten, die sich als diese Erscheinung eben dem Auge darstellen, außer dieser Wirksamkeit nach Außen auch die wichtige Thätigkeit zuzusprechen, die darin besteht, daß sie dem inneren Organismus durch die verzweigte Zusammenwirkung der Empfindungsorgane diejenigen äußeren Eindrücke zuführen, die diesen Organismus für seine Besonderheit im Äußerungsvermögen wiederum bestimmen. Wie nun das Fleischfell des menschlichen Leibes eine Haut hat, die es nach Außen vor dem Auge begrenzt, so hat es auch eine Haut, die es nach Innen den inneren Lebensorganen zuwendet: mit dieser inneren Haut ist es von diesen Organen aber keineswegs

---

*) Der Sänger, der aus dem Vokale den vollen Ton zu ziehen hat, empfindet sehr lebendig den bestimmenden Unterschied, den energische Konsonanten — wie K, R, P, T —, oder gar verstärkte — wie Schr, Sp, St, Pr —, und schlaffere, weiche — wie G, L, B, D, W, — auf den tönenden Laut äußern. Ein verstärkter Ablaut — nd, rt, st, ft — giebt da, wo er wurzelhaft ist — wie in „Hand", „hart", „Hast", „Kraft" —, dem Vokale mit solcher Bestimmtheit die Eigenthümlichkeit und Dauer seiner Kundgebung an, daß er diese letztere als eine kurze, lebhaft gedrängte geradesweges bedingt, und daher als charakteristisches Merkmal der Wurzel zum Reime — als Assonanz — sich bestimmt (wie in „Hand" und „Mund").

vollständig abgesondert, sondern an ihr hängt es vielmehr mit diesen in der Weise zusammen, daß es von ihnen seine Nahrung und sein nach Außen zu wendendes Gestaltungsvermögen gewinnen kann. — Das Blut, dieser nur in ununterbrochenem Fließen lebengebende Saft des Leibes, dringt von dem Herzen aus, vermöge jenes Zusammenhanges des Fleischfelles mit den inneren Organen, bis in die äußerste Haut dieses Fleisches vor; von da aus fließt es aber, mit Hinterlassung der nöthigen Nahrung, wieder zurück zum Herzen, welches nun, wie in Überfülle inneren Reichthumes, durch den Athem der Lungen, die dem Blute zur Belebung und Erfrischung den äußeren Luftstrom zuführten, diesen von seinem bewegten Inhalte geschwängerten Luftstrom, als eigenste Kundgebung seiner lebendigen Wärme, nach Außen unmittelbar selbst ergießt. — Dieses Herz ist der tönende Laut in seiner reichsten, selbständigsten Thätigkeit. Sein belebendes Blut, das er nach Außen zum Konsonanten verdichtete, kehrt, da es in seiner Überfülle durch diese Verdichtung durchaus nicht aufgezehrt werden konnte, von diesem zu seinem eigensten Sitze zurück, um durch den das Blut wiederum unmittelbar belebenden Luftstrom sich selbst in höchster Fülle nach Außen zu wenden.

Nach Außen wendet sich der innere Mensch als tönender an das Gehör, wie seine äußere Gestalt sich an das Gesicht wandte. Als diese äußere Gestalt des Wurzelvokales erkannten wir den Konsonanten, und wir mußten, da Vokal wie Konsonant sich an das Gehör mittheilen, dieß Gehör uns nach einer hörenden und sehenden Eigenschaft vorstellen, um diese letztere für den Konsonanten, gleichsam den äußeren Sprachmenschen, in Anspruch zu nehmen. Stellte sich dieser Konsonant, den wir nach seiner äußersten und wichtigsten, sinnlichen wie sinnigen, Wirksamkeit im Stabreime uns vergegenwärtigten, nun dem „Auge“ des Gehöres dar, so theilt sich dagegen jetzt der Vokal, den wir nach seiner eigensten lebengebenden Eigenschaft erkannten, dem „Ohre“ des Gehöres selbst mit. Nur aber, wenn er nach seiner vollsten Eigenschaft, ganz in der selbständigen Fülle, wie wir sie den Konsonanten im Stabreime entfalten ließen, nicht nur als tönender Laut, sondern als lautender Ton sich kundzugeben vermag, ist er im Stande, jenes „Ohr“ des Gehöres, dessen „Sehkraft“ wir nach höchster Fähig-

keit für den Konsonanten in Anspruch nahmen, nach der unendlichen Fülle seines hörenden Vermögens in dem Grade zu erfüllen, daß es in das nothwendige Übermaaß von Entzücken geräth, aus welchem es das Empfangene an das zu höchster Erregung zu steigernde Allgefühl des Menschen mittheilen muß. — Wie sich uns zu vollster, befriedigendster Gewißheit nur derjenige Mensch darstellt, der unserem Auge und Ohre zugleich sich kundgiebt, so überzeugt auch das Mittheilungsorgan des inneren Menschen unser Gehör nur dann zu vollständigster Gewißheit, wenn es sich dem „Auge und dem Ohre" dieses Gehöres gleichbefriedigend mittheilt. Dieß geschieht aber nur durch die Wort-Tonsprache, und der Dichter wie der Musiker theilte bisher nur den halben Menschen mit: der Dichter wandte sich nur an das Auge, der Musiker nur an das Ohr dieses Gehöres. Nur das ganze sehende und hörende, das ist — das vollkommen verstehende Gehör, vernimmt aber den inneren Menschen mit untrüglicher Gewißheit. —

Jene zwingende Kraft, die der Sprachwurzel innewohnte und den nach sicherstem Gefühlsausdrucke suchenden Dichter mit Nothwendigkeit dazu bestimmte, sich gerade dieses einen, seiner Absicht einzig entsprechenden Wurzelwortes zu bedienen, erkennt dieser Dichter nun mit überzeugendster Gewißheit in dem tönenden Vokale, sobald er ihn in seiner höchsten Fülle als wirklichen athembeseelten Ton sich vorführt. In diesem Tone spricht sich am unverkennbarsten der Gefühlsinhalt des Vokales aus, der aus innerster Nothwendigkeit gerade in diesem und keinem anderen Vokale sich äußern konnte, wie dieser Vokal, dem äußeren Gegenstande gegenüber, gerade diesen und keinen anderen Konsonanten aus sich nach Außen verdichtete. Diesen Vokal in seinen höchsten Gefühlsausdruck auflösen, ihn nach höchster Fülle im Herzensgesangstone sich ausbreiten und verzehren lassen, heißt für den Dichter so viel, als das bisher willkürlich und deßhalb beunruhigend Erscheinende in seinem dichterischen Ausdrucke zu einem Unwillkürlichen, das Gefühl so bestimmt Wiedergebenden als bestimmend Erfassenden, machen. Volle Beruhigung gewinnt er daher nur in der vollsten Erregtheit seines Ausdruckes; dadurch, daß er sein Ausdrucksvermögen nach der höchsten, ihm innewohnenden Fähigkeit verwendet, macht er es einzig zu dem Organe des Gefühles, das dem Gefühle wiederum unmit-

sich mittheilt; und aus seinem eigenen Sprachvermögen erwächst ihm dieses Organ, sobald er es nach seiner ganzen Fähigkeit ermißt und verwendet. —

Der Dichter, der zu möglichst bestimmter Mittheilung einer Empfindung bereits die, nach Sprachaccenten geordnete Reihe im musikalischen Takte sich kundgebender Wörter durch den konsonirenden Stabreim zu einem, dem Gefühle leichter mittheilbaren sinnlichen Verständnisse zu bringen suchte, wird dieß Gefühlsverständniß nun immer vollkommener ermöglichen, wenn er die Vokale der accentuirten Wurzelwörter, wie zuvor ihre Konsonanten, wiederum zu einem Reime verbindet, der ihr Verständniß dem Gefühle auf das Bestimmendste erschließt. Das Verständniß des Vokales begründet sich aber nicht auf seine oberflächliche Verwandtschaft mit einem gereimten anderen Wurzelvokale, sondern, da alle Vokale unter sich urverwandt sind, auf die Aufdeckung dieser Urverwandtschaft durch die volle Geltendmachung seines Gefühlsinhaltes vermöge des musikalischen Tones. Der Vokal ist selbst nichts Anderes, als der verdichtete Ton: seine besondere Kundgebung bestimmt sich durch seine Wendung nach der äußeren Oberfläche des Gefühlskörpers, der — wie wir sagten — dem Auge des Gehöres das abgespiegelte Bild des äußeren, auf den Gefühlskörper wirkenden, Gegenstandes darstellt; die Wirkung des Gegenstandes auf den Gefühlskörper selbst giebt der Vokal durch unmittelbare Äußerung des Gefühles auf dem ihm nächsten Wege kund, indem er seine, von Außen empfangene Individualität zu der Universalität des reinen Gefühlsvermögens ausdehnt, und dieß geschieht im musikalischen Tone. Was den Vokal gebar und ihn zu besonderster Verdichtung zum Konsonanten nach Außen bestimmte, zu dem kehrt er, von Außen bereichert, als ein besonderer zurück, um sich in ihm, dem nun ebenfalls Bereicherten, aufzulösen: dieser bereicherte, individuell gefestigte, zur Gefühlsuniversalität ausgedehnte Ton ist das erlösende Moment des dichtenden Gedankens, der in dieser Erlösung zum unmittelbaren Gefühlserguſſe wird.

Dadurch, daß der Dichter den Vokal des accentuirten und stabgereimten Wurzelwortes in sein Mutterelement, den musikalischen Ton, auflöst, tritt er mit Bestimmtheit nun in die Tonsprache ein: von diesem Augenblicke an hat er die Verwandt-

schaft der Accente nicht mehr nach einem, jenem Auge des Gehöres erkennbaren Maaße zu bestimmen, sondern die für das schnelle Empfängniß des Gefühles als nothwendig erforderliche Verwandtschaft der zu musikalischen Tönen gewordenen Vokale bestimmt sich nun nach einem Maaße, das, nur jenem Ohre des Gehöres erkennbar, in seiner empfängnißfähigen Eigenthümlichkeit sicher und gebieterisch begründet ist. — Die Verwandtschaft der Vokale zeigt sich schon für die Wortsprache als eine ihnen allen urgleiche mit solcher Bestimmtheit, daß wir Wurzelsylben, denen der Anlaut fehlt, allein schon aus dem Offenstehen des Vokales nach vorn als stabzureimende erkennen, und hierin keinesweges durch die volle äußere Ähnlichkeit des Vokales bestimmt werden; wir reimen z. B. „Aug' und Ohr" *). Diese Urverwandtschaft, die in der Wortsprache als ein unbewußtes Gefühlsmoment sich erhalten hat, bringt die volle Tonsprache dem Gefühle zum untrüglichen Bewußtsein; indem sie den besonderen Vokal zum musikalischen Tone erweitert, theilt sie seine Besonderheit unserem Gefühle als in einem urverwandtschaftlichen Verhältnisse enthalten und aus dieser Verwandtschaft geboren mit, und läßt uns als die Mutter der reichen Vokalfamilie das unmittelbar nach Außen gewandte rein menschliche Gefühl selbst erkennen, das sich nur nach Außen wendet, um wiederum unserem rein menschlichen Gefühle sich mitzutheilen.

Die Darstellung der Verwandtschaft der zu Tönen gewordenen Vokallaute an unser Gefühl kann daher nicht mehr der Wortdichter bewerkstelligen, sondern der Tondichter.

III.

Der charakteristische Unterschied zwischen Wort- und Tondichter besteht darin, daß der Wortdichter unendlich zerstreute, nur dem Verstande wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs-

*) Wie vortrefflich bezeichnet in diesem Reime die Sprache die zwei nach Außen offenliegendsten Empfängnißorgane durch die nach Außen ebenfalls offenliegenden Vokale; es ist, als ob diese Organe hierin als mit der ganzen Fülle ihrer universellen Empfängnißkraft aus dem Innern unmittelbar und nackt nach Außen [illegible] sich kundgäben.

und Ausdrucksmomente auf einem, dem Gefühle möglichst erkennbaren Punkt zusammendrängte; wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinen vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen hat. Das Verfahren des dichtenden Verstandes ging im Drange nach Mittheilung an das Gefühl dahin, aus den weitesten Fernen sich zu dichtester Wahrnehmbarkeit durch das sinnliche Empfängnißvermögen zu sammeln; von hier aus, vom Punkte der unmittelbaren Berührung mit dem sinnlichen Empfängnißvermögen, hat sich das Gedicht ganz so auszubreiten, wie das empfangende sinnliche Organ, das zur Wahrnehmung des Gedichtes sich ebenfalls auf einen dichten, nach Außen gewandten Punkt zusammendrängte, unmittelbar durch die Empfängniß sich in weitere und immer weitere Kreise, bis zur Erregung alles innerlichen Empfindungsvermögens, ausbreitet.

Das Verkehrte in dem nothgedrungenen Verfahren des einsamen Dichters und des einsamen Musikers lag bisher eben darin, daß der Dichter, um dem Gefühle sich faßlich mitzutheilen, sich in jene vage Breite ausdehnte, in der er zum Schilderer tausender von Einzelnheiten wurde, die eine bestimmte Gestalt der Phantasie so kenntlich wie möglich vorführen sollten: die von vielfachen bunten Einzelnheiten bedrängte Phantasie konnte sich des vorgeführten Gegenstandes endlich immer wieder nur dadurch bemächtigen, daß sie diese verwirrenden Einzelnheiten genau zu fassen suchte, und hierdurch in die Wirksamkeit des reinen Verstandes sich verlor, an den der Dichter sich einzig nur wieder wenden konnte, wenn er von der massenhaften Breite seiner Schilderungen betäubt sich schließlich nach einem ihm vertrauten Anhaltspunkte umsah. Der absolute Musiker sah sich dagegen bei seinen Gestalten gedrängt, ein unendlich weites Gefühlselement zu bestimmten, dem Verstande möglichst wahrnehmbaren Punkten zusammenzudrängen; er mußte hierzu der Fülle seines Elementes immer mehr entsagen, das Gefühl zu einem — an sich aber unmöglichen — Gedanken zu verdichten sich mühen, und endlich diese Verdichtung nur durch vollständige Entkleidung von allem Gefühlsausdrucke als eine gedachte, einem beliebigen äußeren Gegenstande nachgeahmte Erscheinung, der willkürlichen Phantasie empfehlen. — Die Musik glich so dem lieben Gotte unserer Legenden, der vom Himmel auf die Erde herab-

ſtieg, um ſich dort aber erſichtlich zu machen, Geſtalt und Gewand gemeiner Alltagsmenſchen annehmen mußte: keiner merkte in dem oft zerlumpten Bettler mehr den lieben Gott. Der wahre Dichter ſoll nun aber kommen, der mit dem hellſehenden Auge der höchſten erlöſungsbedürftigen Dichternoth in dem ſchmutzigen Bettler den erlöſenden Gott erkennt, Krücken und Lumpen von ihm nimmt, und auf dem Hauche ſeines ſehnſüchtigen Verlangens mit ihm ſich in die unendlichen Räume aufſchwingt, in die der befreite Gott mit ſeinem Athem unendliche Wonnen des ſeligſten Gefühles auszugießen weiß. So wollen wir die kärgliche Sprache des Alltagslebens, in welchem wir noch nicht Das ſind, was wir ſein **können**, und deßhalb auch noch nicht kundgeben, was wir kundgeben **können**, hinter uns werfen, um im Kunſtwerke eine Sprache zu reden, in der wir einzig Das auszuſprechen vermögen, was wir kundgeben **müſſen**, wenn wir ganz Das **ſind**, was wir ſein können.

nanten gerade nur die beſonders hervorgehobenen Wurzelwörter ſeiner Phraſe dem Gefühle als ſinnlich wie ſinnig verwandt vorzuführen, ſo hat der Muſiker dagegen die Verwandtſchaft ſeiner Töne zunächſt in der Ausdehnung darzuſtellen, daß er ſie von den Accenten aus über alle, auch unbetonteren Vokale der Phraſe ausgießt, ſo daß nicht die Vokale der Accente allein, ſondern alle Vokale überhaupt als unter ſich verwandt dem Gefühle ſich darſtellen.

Wie die Accente in der Phraſe ihr beſonderes Licht nicht nur zuerſt durch den Sinn, ſondern in ihrer ſinnlichen Kundgebung durch die in der Senkung befindlichen, unbetonteren Wörter und Sylben erhalten, ſo haben auch die Haupttöne ihr beſonderes Licht von den Nebentönen zu gewinnen, welche zu ihnen ſich ganz ſo zu verhalten haben, wie die Auf- und Abtakte zu den Hebungen. Die Wahl und Bedeutung jener Nebenwörter und -Sylben, ſowie ihre Beziehung zu den accentuirten Wörtern ward zunächſt von dem Verſtandesinhalte der Phraſe beſtimmt; nur in dem Grade, als dieſer Verſtandesinhalt durch Verdichtung umfangreicher Momente zu einem gedrängten, dem Gehörſinne auffallend wahrnehmbaren Ausdrucke geſteigert wurde, verwandelte er ſich in einen Gefühlsinhalt. Die Wahl und Bedeutung der Nebentöne, ſowie ihre Beziehung zu den Haupttönen iſt nun vom Verſtandesinhalte der Phraſe inſofern nicht mehr abhängig, als dieſer im rhythmiſchen Verſe und im Stabreime bereits zu einem Gefühlsinhalte ſich verdichtet hat, und die volle Verwirklichung dieſes Gefühlsinhaltes durch ſeine unmittelbarſte Mittheilung an die Sinne von da an einzig nur noch bewerkſtelligt werden ſoll, wo durch die Auflöſung des Vokales in den Geſangston die reine Sprache des Gefühles als die einzig noch vermögende anerkannt worden iſt. Von dem muſikaliſchen Ertönen des Vokales in der Wortſprache an iſt das Gefühl zum beſtimmten Anordner aller weiteren Kundgebung an die Sinne erhoben worden, und das muſikaliſche Gefühl beſtimmt nun allein noch die Wahl und Bedeutung der Neben- wie Haupttöne, und zwar nach der Natur der Tonverwandtſchaft, deren beſonderes Glied durch den nothwendigen Gefühlsausdruck der Phraſe zur Wahl entſchieden wird.

Die Verwandtſchaft der Töne iſt aber die muſikaliſche Harmonie, die wir hier zunächſt nach ihrer Ausdehnung in der

Fläche aufzufassen haben, in welcher sich die Gliedfamilien der weitverzweigten Verwandtschaft der Tonarten darstellen. Behalten wir jetzt die hier gemeinte horizontale Ausdehnung der Harmonie im Auge, so behalten wir uns ausdrücklich die allbestimmende Eigenschaft der Harmonie in ihrer vertikalen Ausdehnung zu ihrem Urgrunde für den entscheidenden Moment unserer Darstellung vor. Jene horizontale Ausdehnung als Oberfläche der Harmonie, ist aber die Physiognomie derselben, die dem Auge des Dichters noch erkennbar ist: sie ist der Wasserspiegel, der dem Dichter noch sein eigenes Bild zurückspiegelt, wie er dieß Bild zugleich auch dem beschauenden Auge Desjenigen, an den der Dichter sich mittheilen wollte, zuführt. Dieses Bild aber ist in Wahrheit die verwirklichte Absicht des Dichters, — eine Verwirklichung, die dem Musiker wiederum nur möglich ist, wenn er aus der Tiefe des Meeres der Harmonie zu dessen Oberfläche auftaucht, auf der eben die entzückende Vermählung des zeugenden dichterischen Gedankens mit dem unendlichen Gebärungsvermögen der Musik gefeiert wird.

Jene wogende Spiegelbild ist die Melodie. In ihr wird der dichterische Gedanke zum unwillkürlich ergreifenden Ge-

wichtige, und hier mit Bestimmtheit in's Auge zu fassende Unterschied.

Aus einem unendlich verfließenden Gefühlsvermögen drängten sich zuerst menschliche Empfindungen zu einem allmählich immer bestimmteren Inhalte zusammen, um sich in jener Urmelodie der Art zu äußern, daß der naturnothwendige Fortschritt in ihr sich endlich bis zur Ausbildung der reinen Wortsprache steigerte. Das Bezeichnendste der ältesten Lyrik ist Das, daß in ihr die Worte und der Vers aus dem Tone und der Melodie hervorgingen, wie sich die Leibesgebärde aus der allgemein hindeutenden und nur in österster Wiederholung verständlichen Tanzbewegungen zur gemesseneren, bestimmteren mimischen Gebärde verkürzte. Je mehr sich in der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes das unwillkürliche Gefühlsvermögen zum willkürlichen Verstandesvermögen verdichtete; je mehr demnach auch der Inhalt der Lyrik aus einem Gefühlsinhalte zu einem Verstandesinhalte ward, — desto erkennbarer entfernte sich auch das Wortgedicht von seinem ursprünglichen Zusammenhange mit jener Urmelodie, deren es sich gewissermaßen für seinen Vortrag nur noch bediente, um einen kältereren didaktischen Inhalt dem altgewohnten Gefühle so schmackhaft wie möglich zuzuführen. Die Melodie selbst, wie sie einst dem Urempfindungsvermögen der Menschen als nothwendiger Gefühlsausdruck entblüht war und in dem ihr entsprechenden Vereine mit Wort und Gebärde sich zu der Fülle entwickelt hatte, die wir noch heute in der ächten Volksmelodie wahrnehmen, vermochten jene reflektirenden Verstandesdichter nicht zu modeln und dem Inhalte ihrer Ausdrucksweise entsprechend zu variiren; noch weniger aber war es ihnen möglich, aus dieser Ausdrucksweise selbst zur Bildung neuer Melodieen sich anzulassen, weil eben der Fortschritt der allgemeinen Entwickelung in dieser großen Bildungsperiode ein Fortschreiten aus dem Gefühle zum Verstande war, und der wachsende Verstand in seinem Experimentiren sich nur gehindert fühlen konnte, wenn er zur Erfindung neuer Gefühlsausdrücke, die ihm fern lagen, irgendwie gedrängt worden wäre.

So lange die lyrische Form eine von der Öffentlichkeit erkannte und geforderte blieb, variirten daher die Dichter, die dem Inhalte ihrer Dichtungen nach zum Erfinden von Melodieen unfähig geworden waren, vielmehr das Gedicht, nicht aber die

Melodie, die sie unverückt stehen ließen, und der zu lieb sie nur dem Ausdrucke ihrer dichterischen Gedanken eine äußerliche Form verliehen, welche sie als Textvariation der unveränderten Melodie unterlegten. Die so überreiche Form der auf uns gekommenen griechischen Sprachlyrik, und namentlich auch die Chorgesänge der Tragiker, können wir uns als aus dem Inhalte dieser Dichtungen nothwendig bedingt gar nicht erklären. Der meist didaktische und philosophische Inhalt dieser Gesänge steht gemeinhin in einem so lebhaften Widerspruche mit dem sinnlichen Ausdrucke in der überreich wechselnden Rhythmik der Verse, daß wir diese so mannigfaltige sinnliche Kundgebung nicht als aus dem Inhalte der dichterischen Absicht an sich hervorgegangen, sondern als aus der Melodie bedingt, und ihren unwandelbaren Anforderungen mit Gehorsam zurechtgelegt, begreifen können. — Noch heute kennen wir die ächtesten Volksmelodieen nur mit späteren Texten, die zu ihnen, den einmal bestehenden und beliebten Melodieen, auf diese oder jene äußere Veranlassung hin nachgedichtet worden sind, und — wenn auch auf einer bei Weitem niedrigeren Stufe — verfahren noch heute, zumal französische, Vaudevilledichter, indem sie ihre Verse zu bekannten Melodieen dichten und diese Melodieen kurzweg dem Darsteller bezeichnen, nicht unähnlich den griechischen Lyrikern und Tragödiendichtern, die jedenfalls zu fertigen, der ältesten Lyrik ureigenen und im Munde des Volkes — namentlich bei heiligen Gebräuchen — fortlebenden Melodieen die Verse dichteten, deren wunderbar reiche Rhythmik uns jetzt, da wir jene Melodieen nicht mehr kennen, in Erstaunen setzt.

Die eigentliche Darlegung der Absicht des griechischen Tragödiendichters enthüllt aber, nach Inhalt und Form, der ganze Verlauf ihrer Dramen, der sich unstreitbar aus dem Schooße der Lyrik zur Verstandesreflexion hin bewegt, wie der Gesang des Chores in die nur noch gesprochene jambische Rede der Handelnden ausmündet. Was diese Dramen in ihrer Wirkung uns aber noch als so ergreifend hinstellt, das ist eben das in ihnen beibehaltene, und in den Hauptmomenten stärker wiederkehrende lyrische Element, in dessen Verwendung der Dichter mit vollem Bewußtsein verfuhr, gerade wie der Didaktiker, der seine Lehrgedichte der Jugend in den Schulen im gefühlbestimmenden *lyrischen* Gesange vorführte. Nur zeigt uns ein tieferer Blick, daß der

tragische Dichter seiner Absicht nach minder unverholen und redlich war, wenn er sie in das lyrische Gewand einkleidete, als da, wo er sie unumwunden nur noch in der gesprochenen Rede ausdrückte, und in dieser didaktischen Rechtschaffenheit, aber künstlerischen Unredlichkeit, liegt der schnelle Verfall der griechischen Tragödie begründet, der das Volk bald anmerkte, daß sie nicht sein Gefühl unwillkürlich, sondern seinen Verstand willkürlich bestimmen wollte. Euripides hatte unter der Geißel des aristophanischen Spottes blutig für diese plump von ihm aufgedeckte Lüge zu büßen. Daß dann die immer didaktisch absichtlichere Dichtkunst zur staatspraktischen Rhetorik, und endlich gar zur Litteraturprosa werden mußte, war die äußerste, aber ganz natürliche Konsequenz der Entwickelung des Verstandes aus dem Gefühle, und — für den künstlerischen Ausdruck — der Wortsprache aus der Melodie. —

Die Melodie, deren Gebärung wir jetzt lauschen, verhält sich aber zu jener mütterlichen Urmelodie als ein vollkommener Gegensatz, den wir nun, nach den vorangegangenen umständlicheren Betrachtungen, als ein Fortschreiten aus dem Verstande zum Gefühl, aus der Wortphrase zur Melodie, gegenüber dem Fortschreiten aus dem Gefühle zum Verstande, aus der Melodie zur Wortphrase, kurz zu bezeichnen haben. Auf dem Wege des Fortschreitens von der Wortsprache zur Tonsprache gelangten wir bis auf die horizontale Oberfläche der Harmonie, auf der sich die Wortphrase des Dichters als musikalische Melodie abspiegelte. Wie wir nun von dieser Oberfläche aus uns des ganzen Gehaltes der unermeßlichen Tiefe der Harmonie, dieses urverwandtschaftlichen Schooßes aller Töne, zur immer ausgedehnteren Verwirklichung der dichterischen Absicht bemächtigen, und so die dichterische Absicht als zeugendes Moment in die volle Tiefe jenes Urmutterelementes in der Weise versenken wollen, daß wir jedes Atom dieses ungeheueren Gefühlschaos' zu bewußter, individueller Kundgebung in einem dennoch nie sich verengenden, sondern stets sich erweiternden Umfange bestimmen; der künstlerische Fortschritt also, der sich in der Ausbreitung einer bestimmten, bewußten Absicht in ein unendliches, und bei aller Unermeßlichkeit dennoch wiederum genau und bestimmt sich kundgebendes Gefühlsvermögen herausstellt, — soll nun der Gegenstand unserer weit Darstellung sein. —

Bestimmen wir zunächst aber noch Eines, um unseren heutigen Erfahrungen gegenüber uns verständlich zu machen.

Wenn wir die Melodie, wie wir sie bis jetzt nur bezeichneten, als äußerste, vom Dichter nothwendig zu ersteigende Höhe des Gefühlsausdruckes der Wortsprache faßten, und auf dieser Höhe den Wortvers bereits auf der Oberfläche der musikalischen Harmonie wiedergespiegelt erblickten, so erkennen wir bei näherer Prüfung zu unserer Überraschung, daß diese Melodie der Erscheinung nach vollkommen dieselbe ist, die aus der unermeßlichen Tiefe der Beethoven'schen Musik an deren Oberfläche sich heraufdrangte, um in der „neunten Symphonie" das helle Sonnenlicht des Tages zu grüßen. Die Erscheinung dieser Melodie auf der Oberfläche des harmonischen Meeres ermöglichte sich, wie wir sahen, nur aus dem Drange des Musikers, dem Dichter Aug' in Auge zu sehen; nur der Wortvers des Dichters war vermögend, sie auf jener Oberfläche festzuhalten, auf der sie sonst sich nur als flüchtige Erscheinung kundgegeben hatte, um ohne diesen Anhalt schnell wieder in die Tiefe des Meeres unterzusinken. Diese Melodie war der Liebesgruß des Weibes an den Mann: das umfassende „ewig Weibliche" bewährte sich hier liebevoller

er jetzt bis auf den tiefsten Grund hinab. Aus seinem einsamen, furchtbar weiten Mutterhause hatte es das Weib hinausgetrieben, um des Nahens des Geliebten zu harren; jetzt senkt dieser mit der Vermählten sich hinab, und macht sich mit allen Wundern der Tiefe traulich bekannt. Sein verständiger Sinn durchdringt Alles klar und besonnen bis auf den Urquell, von dem aus er die Wogensäulen ordnet, die zum Sonnenlichte emporsteigen sollen, um an seinem Scheine in wonnigen Wellen dahinzuwallen, nach dem Säuseln des Westes sanft zu plätschern, oder nach den Stürmen des Nordes sich männlich zu bäumen; denn auch dem Athem des Windes gebietet nun der Dichter, — denn dieser Athem ist nichts Anderes, als der Hauch unendlicher Liebe, der Liebe, in deren Wonne der Dichter erlöst ist, in deren Macht er zum Walter der Natur wird.

Prüfen wir das Walten des tonvermählten Dichters nun mit nüchternem Auge. —

Das verwandtschaftliche Band der Töne, deren rhythmisch bewegte, und in Hebungen und Senkungen gegliederte Reihe die Versmelodie ausmacht, verdeutlicht sich dem Gefühle zunächst in der Tonart, die aus sich die besondere Tonleiter bestimmt, in welcher die Töne jener melodischen Reihe als besondere Stufen enthalten sind. — Wir sahen bis dahin den Dichter in dem nothwendigen Streben begriffen, die Mittheilung seines Gedichtes an das Gefühl dadurch zu ermöglichen, daß er den aus weiten Kreisen gesammelten und zusammengedrängten Einzelheiten seiner sprachorganischen Ausdrucksmittel das unter sich Fremdartige benahm, indem er sie, namentlich auch durch den Reim, in möglichst darstellbarer Verwandtschaft dem Gefühle vorführte. Diesem Drange lag das unwillkürliche Wissen von der Natur des Gefühles zu Grunde, das nur das Einheitliche, in seiner Einheit das Bedingte und Bedingende zugleich Enthaltende, das mitgetheilte Gefühl also nach seinem Gattungswesen, in der Art erfaßt, daß es sich von den in ihm enthaltenen Gegensätzen nicht nach eben diesem Gegensatze, sondern nach dem Wesen der Gat-

lung, in welchem die Gegenſätze verſöhnt ſind, beſtimmen läßt. Der Verſtand löſt, das Gefühl bindet; d. h. der Verſtand löſt die Gattung in die ihr inliegenden Gegenſätze auf, das Gefühl bindet die Gegenſätze wieder zur einheitlichen Gattung zuſammen. Dieſen einheitlichen Ausdruck gewann der Dichter am vollſtändigſten endlich im Aufgehen des, nach Einheit nur ringenden Wortverſes in die Geſangsmelodie, die ihren einheitlichen, das Gefühl unfehlbar beſtimmenden Ausdruck aus der, den Sinnen unwillkürlich ſich darſtellenden Verwandtſchaft der Töne gewinnt.

Die Tonart iſt die gebundenſte, unter ſich eng verwandteſte Familie der ganzen Tongattung; als wahrhaft verwandt mit der ganzen Tongattung zeigt ſie ſich uns aber da, wo ſie aus der Neigung ihrer einzelnen Tonfamilienglieder zur unwillkürlichen Verbindung mit anderen Tonarten fortſchreitet. Wir können die Tonart hier ſehr entſprechend mit den alten patriarchaliſchen Stammfamilien der menſchlichen Geſchlechter vergleichen: in dieſen Familien begriffen ſich nach unwillkürlichem Irrthume die ihnen Angehörigen als Beſondere, nicht als Glieder der ganzen menſchlichen Gattung; die Geſchlechtsliebe des Individuums, die ſich nicht an einer gewohnten, ſondern nur an

die Urverwandtschaft aller Tonarten gleichsam im Lichte einer besonderen Haupttonart vorgeführt wird.

Dieß unermeßliche Ausdehnungs- und Verbindungsvermögen hat den modernen Musiker so berauscht, daß er, aus diesem Rausche wiederum ernüchtert, sogar absichtlich nach jener beschränkteren Familienmelodie sich umsah, um durch eine ihr nachgeahmte Einfachheit sich verständlich zu machen. Dieses Umsehen nach jener patriarchalischen Beschränktheit zeigt uns die eigentliche schwache Seite unserer ganzen Musik, in der wir bisher — so zu sagen — die Rechnung ohne den Wirth gemacht hatten. Von dem Grundtone der Harmonie aus war die Musik zu einer ungeheuer mannigfaltigen Breite aufgeschossen, in der dem zweck- und ruhelos daherschwimmenden absoluten Musiker endlich bang zu Muthe wurde: er sah vor sich Nichts wie eine unendliche Wogenmasse von Möglichkeiten, in sich selbst aber ward er sich keines, diese Möglichkeiten bestimmenden Zweckes bewußt, — wie die christliche Allmenschlichkeit auch nur ein verschwimmendes Gefühl ohne den Anhalt war, der es einzig als ein deutliches Gefühl rechtfertigen konnte, und dieser Anhalt ist der wirkliche Mensch. Somit mußte der Musiker sein ungeheures Schwimmvermögen fast bereuen; er sehnte sich nach den urheimathlichen stillen Buchten zurück, wo zwischen engen Ufern das Wasser ruhig und nach einer bestimmten Stromrichtung floß. Was ihn zu dieser Rückkehr bewog, war nichts Anderes, als die empfundene Zwecklosigkeit seines Umherschweifens auf hoher See, genau genommen also das Bekenntniß, eine Fähigkeit zu besitzen, die er nicht zu nutzen vermöge, — die Sehnsucht nach dem Dichter. Beethoven, der kühnste Schwimmer, sprach diese Sehnsucht deutlich aus; nicht aber nur jene patriarchalische Melodie stimmte er wieder an, sondern er sprach auch den Dichtervers zu ihr aus. Schon an einer anderen Stelle machte ich in diesem letzteren Bezuge auf ein ungemein wichtiges Moment aufmerksam, auf das ich hier zurückkommen muß, weil es uns jetzt zu einem neuen Anhaltspunkte aus dem Gebiete der Erfahrung zu dienen hat. Jene — wie ich sie zur Charakteristik ihrer historischen Stellung fortfahre zu nennen — patriarchalische Melodie, die Beethoven in der „neunten Symphonie" als zur Bestimmung des Gefühles endlich gefundene anstimmt, und von der ich früher behauptete, daß sie nicht aus dem Gedichte

Schiller's entstanden, sondern daß sie vielmehr, außerhalb des Wortverses erfunden, diesem nur übergebreitet worden sei, zeigt sich uns als gänzlich in dem Tonsammenverhältnisse beschränkt, in welchem sich das alte Nationalvolkslied bewegt. Sie enthält so gut wie gar keine Modulation und erscheint in einer solchen tonleitereigenen Einfachheit, daß sich in ihr die Absicht des Musikers, als eine auf den historischen Quell der Musik rückgängige, unverholen deutlich ausspricht. Diese Absicht war eine nothwendige für die absolute Musik, die nicht auf der Basis der Dichtkunst steht: der Musiker, der sich nur in Tönen klar verständlich dem Gefühle mittheilen will, kann dieses nur durch Herabstimmung seines unendlichen Vermögens zu einem sehr beschränkten Maaße. Als Beethoven jene Melodie aufzeichnete, sagte er: so können wir absoluten Musiker uns einzig verständlich kundgeben. Nicht aber eine Rückkehr zu dem Alten ist der Gang der Entwickelung alles Menschlichen, sondern der Fortschritt. Alle Rückkehr zeigt sich uns überall als keine natürliche, sondern als eine künstliche. Auch die Rückkehr Beethoven's zu der patriarchalischen Melodie war, wie diese Melodie selbst, eine künstliche. Aber die bloße Konstruktion dieser Melodie war

sam nur ausbreitete, so gewinnen wir ein genaues Verständniß des Unterschiedes zwischen der — wie ich sie nannte — patriarchalischen Melodie und der aus der dichterischen Absicht auf dem Wortverse emporwachsenden Melodie. Wie jene nur im beschränktesten Tonfamilienverhältnisse sich deutlich kundgab, so vermag diese — und zwar nicht nur *ohne* unverständlich zu werden, sondern gerade erst um dem Gefühle *recht* verständlich zu sein — die engere Verwandtschaft der Tonart, durch die Verbindung mit wiederum verwandten Tonarten, bis zur Urverwandtschaft der Töne überhaupt auszudehnen, indem sie so das sicher geleitete Gefühl zum unendlichen, rein menschlichen Gefühle erweitert. —

Die Tonart einer Melodie ist das, was die in ihr enthaltenen verschiedenen Töne dem Gefühle zunächst in einem verwandtschaftlichen Bande vorführt. Die Veranlassung zur Erweiterung dieses engeren Bandes zu einem ausgedehnteren, reicheren leitet sich noch aus der dichterischen Absicht, insofern sie sich im Sprachverse bereits zu einem Gefühlsmoment verdichtet hat, und zwar nach dem Charakter des besonderen Ausdruckes einzelner Haupttöne her, die eben vom Verse aus bestimmt worden sind. Diese Haupttöne sind gewissermaßen die jugendlich erwachsenden Glieder der Familie, die sich aus der gewohnten Umgebung der Familie heraus nach ungeleiteter Selbständigkeit sehnen: diese Selbständigkeit gewinnen sie aber nicht als Egoisten, sondern durch Berührung mit einem Anderen, eben außerhalb der Familie Liegenden. Die Jungfrau gelangt zu selbständigem Heraustreten aus der Familie nur durch die Liebe des Jünglings, der als der Sprößling einer anderen Familie die Jungfrau zu sich hinüberzieht. So ist der Ton, der aus dem Kreise der Tonart hinaustritt, ein bereits von einer anderen Tonart angezogener und von ihr bestimmter, und in diese Tonart muß er sich daher nach dem nothwendigen Gesetze der Liebe ergießen. Der aus einer Tonart in eine andere drängende Leitton, der durch dieses Drängen allein schon die Verwandtschaft mit dieser Tonart aufdeckt, kann nur als von dem Motive der Liebe bestimmt gedacht werden. Das Motiv der Liebe ist das aus dem Subjekte heraustreibende, und dieses Subjekt zur Verbindung mit einem anderen nöthigende. Dem einzelnen Tone kann dieses Motiv nur aus einem Zusammenhange entstehen,

der ihn als besonderen bestimmt; der bestimmende Zusammenhang der Melodie liegt aber in dem sinnlichen Ausdrucke der Wortphrase, der wiederum aus dem Sinne dieser Phrase zuerst bestimmt wurde. Betrachten wir genauer, so werden wir ersehen, daß hier dieselbe Bestimmung maaßgebend ist, die bereits im Stabreime entfernter liegende Empfindungen unter sich verband.

Der Stabreim verband, wie wir sahen, dem sinnlichen Gehöre bereits Sprachwurzeln von entgegengesetztem Empfindungsausdruck (wie „Lust und Leid", „Wohl und Weh"), und führte sie so dem Gefühle als gattungsverwandt vor. In bei Weitem erhöhtem Maaße des Ausdruckes vermag nun die musikalische Modulation solch' eine Verbindung dem Gefühle anschaulich zu machen. Nehmen wir z. B. einen stabgereimten Vers von vollkommen gleichem Empfindungsgehalte an, wie: „Liebe giebt Lust zum Leben", so würde hier der Musiker, wie in den stabgereimten Wurzeln der Accente eine gleiche Empfindung sinnlich sich offenbart, auch keine natürliche Veranlassung zum Hinaustreten aus der einmal gewählten Tonart erhalten, sondern er würde die Hebung und Senkung des musikalischen Tones, dem Gefühle vollkommen genügend, in derselben Tonart bestimmen

als wirklich verwandt, sich darstellten; und diese Kundgebung ist nur in der Musik nach ihrer Fähigkeit der harmonischen Modulation zu ermöglichen, weil sie vermöge dieser einen bindenden Zwang auf das sinnliche Gefühl ausübt, zu dem keine andere Kunst die Kraft besitzt. — Sehen wir aber zunächst noch, wie die musikalische Modulation mit dem Versinhalte gemeinsam wieder auf die erste Empfindung zurückzuleiten vermag. — Lassen wir dem Verse „die Liebe bringt Lust und Leid" als zweiten folgen: „doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen", so würde „webt" wieder zum Leitton in die erste Tonart werden, wie von hier die zweite Empfindung zur ersten, nun bereicherten, wieder zurückkehrt, — eine Rückkehr, die der Dichter vermöge des Stabreimes an die sinnliche Gefühlswahrnehmung nur als einen Fortschritt der Empfindung des „Weh" in die der „Wonnen", nicht aber als einen Abschluß der Gattung der Empfindung „Liebe" darstellen konnte, während der Musiker gerade dadurch vollkommen verständlich wird, daß er in die erste Tonart ganz merklich zurückgeht, und die Gattungsempfindung daher mit Bestimmtheit als eine einheitliche bezeichnet, was dem Dichter, der den Wurzelanlaut für den Stabreim wechseln mußte, nicht möglich war. — Allein der Dichter deutete durch den Sinn beider Verse die Gattungsempfindung an: er verlangte somit ihre Verwirklichung vor dem Gefühle, und bestimmte den verwirklichenden Musiker für sein Verfahren. Die Rechtfertigung für sein Verfahren, das als ein unbedingtes uns willkürlich und unverständlich erscheinen würde, erhält der Musiker daher aus der Absicht des Dichters, — aus einer Absicht, die dieser eben nur andeuten oder höchstens nur für die Bruchtheile seiner Kundgebung (eben im Stabreime) annähernd verwirklichen konnte, deren volle Verwirklichung aber eben nur dem Musiker möglich ist, und zwar durch das Vermögen, die Urverwandtschaft der Töne für eine vollkommen einheitliche Kundgebung ureinheitlicher Empfindungen an das Gefühl zu verwenden.

Wie unermeßlich groß dieses Vermögen ist, davon machen wir uns am leichtesten einen Begriff, wenn wir uns den Sinn der beiden oben angeführten Verse in der Art bestimmter noch dargelegt denken, daß zwischen dem Fortschritte aus der einen Empfindung und der im zweiten Verse schon ausgeführten Rückkehr zu ihr eine längere Folge von Versen die mannigfaltigste

Steigerung und Mischung zwischenliegender, theils verstärkender, theils versöhnender Empfindungen, bis zur endlichen Rückkehr zur Hauptempfindung, ausdrückte. Hier wurde die musikalische Modulation, um die dichterische Absicht zu verwirklichen, in die verschiedensten Tonarten hinüber und zurück zu leiten haben; alle die berührten Tonarten würden aber in einem genauen verwandtschaftlichen Verhältnisse zu der ursprünglichen, Tonart erscheinen, von der aus das besondere Licht, welches sie auf den Ausdruck werfen, wohl bedingt, und die Fähigkeit zu dieser Lichtgebung gewissermaßen selbst erst verliehen wird. Die Haupttonart würde, als Grundton der angeschlagenen Empfindung in sich die Urverwandtschaft mit allen Tonarten offenbaren, die bestimmte Empfindung somit, vermöge des Ausdruckes, während ihrer Äußerung in einer Höhe und Ausdehnung kundthun, daß nur das ihr Verwandte für die Dauer ihrer Äußerung unser Gefühl bestimmen könnte, unser allgemeines Gefühlsvermögen von dieser Empfindung, vermöge ihrer gesteigerten Ausdehnung einzig erfüllt würde, und somit diese eine Empfindung zur allumfassenden, allmenschlichen, unfehlbar verständlichen er-

letztes unwillkürlich gefordertes, und somit vollkommen verstandenes Moment hervorgeht. —

Ehe wir vom Charakter der dichterisch-musikalisch melodischen Periode aus auf das Drama, wie es aus der gegenseitig sich bedingenden Entwickelung vieler nöthiger solcher Perioden zu erwachsen hat, weiter schließen, müssen wir zuvor jedoch genau noch das Moment bestimmen, welches auch die einzelne melodische Periode nach ihrem Gefühlsausdrucke aus dem Vermögen der reinen Musik heraus bedingt, und uns das unermeßlich bindende Organ zur Verfügung stellen soll, durch dessen eigenthümlichste Hilfe wir das vollendete Drama erst ermöglichen können. Dieß Organ wird uns aus der — wie ich sie bereits nannte — vertikalen Ausdehnung der Harmonie, da, wo sie sich aus ihrem Grunde herauf bewegt, erwachsen, wenn wir der Harmonie selbst die Möglichkeit theilnehmendster Mitthätigkeit am ganzen Kunstwerke zuwenden.

IV.

Wir haben bis jetzt die Bedingungen für den melodischen Fortschritt aus einer Tonart in die andere als in der dichterischen Absicht, so weit sie bereits selbst ihren Gefühlsinhalt offenbart hatte, liegend nachgewiesen, und bei diesem Nachweis bewiesen, daß der veranlassende Grund zur melodischen Bewegung, als ein auch vor dem Gefühle gerechtfertigter, nur aus dieser Absicht entstehen könne. Was diesen, dem Dichter nothwendigen Fortschritt einzig ermöglicht, liegt natürlich aber nicht im Bereiche der Wortsprache, sondern ganz bestimmt nur in dem der Musik. Dieses eigenste Element der Musik, die Harmonie, ist Das, was nur insoweit noch von der dichterischen Absicht bedingt wird, als es das andere, weibliche Element ist, in welches sich diese Absicht zu ihrer Verwirklichung, zu ihrer Erlösung ergießt. Denn es ist dieß das gebärende Element, das die dichterische Absicht nur als zeugenden Samen aufnimmt, um ihn nach den eigensten Bedingungen seines weiblichen Organismus zur fertigen Erscheinung zu gestalten. Dieser Organismus ist ein besonderer, individueller, und zwar eben kein zeugender, sondern ein gebärender: er empfing vom Dichter den befruchtenden Samen,

die Frucht aber reift und formt er nach ſeinem eigenen individuellen Vermögen.

Die Melodie, wie ſie auf der Oberfläche der Harmonie erſcheint, iſt für ihren entſcheidenden rein muſikaliſchen Ausdruck einzig aus dem von unten her wirkenden Grunde der Harmonie bedingt wie ſie ſich ſelbſt als horizontale Reihe kundgiebt, hängt ſie durch eine ſenkrechte Kette mit dieſem Grunde zuſammen. Dieſe Kette iſt der harmoniſche Akkord, der als eine vertikale Reihe nächſt verwandter Töne, aus dem Grundtone nach der Oberfläche zu aufſteigt. Das Mitklingen dieſes Akkordes giebt dem Tone der Melodie erſt die beſondere Bedeutung, nach welcher er zu einem unterſchiedenen Momente des Ausdruckes als einzig bezeichnend verwendet wurde. So wie der aus dem Grundtone beſtimmte Akkord dem einzelnen Tone der Melodie erſt ſeinen beſonderen Ausdruck giebt — indem ein und derſelbe Ton auf einem anderen ihm verwandten Grundtone eine ganz andere Bedeutung für den Ausdruck erhält —, ſo beſtimmt ſich jeder Fortſchritt der Melodie aus einer Tonart in die andere ebenfalls nur nach dem wechſelnden Grundtone, der den Leitton der Harmonie als ſolchen aus ſich bedingt. Die Gemeinſam-

nicht eine Erschwerung, sondern die einzig ermöglichende Erleichterung für das Verständniß des Gehöres. Nur wenn die Harmonie sich nicht als Melodie zu äußern vermöchte, — also wenn die Melodie weder aus dem Tanzrhythmus noch aus dem Wortverse ihre Rechtfertigung erhielte, sondern ohne diese Rechtfertigung, die sie einzig vor dem Gefühle als wahrnehmbar bedingen kann, sich nur als zufällige Erscheinung auf der Oberfläche der Akkorde willkürlich wechselnder Grundtöne kundgäbe, — nur dann würde das Gefühl, ohne bestimmenden Anhalt, durch die nackte Kundgebung der Harmonie beunruhigt werden, weil sie ihm nur Anregungen, nicht aber die Befriedigung des Angeregten zuführte.

Unsere moderne Musik hat sich gewissermaßen aus der nackten Harmonie entwickelt. Sie hat sich willkürlich nach der unendlichen Fülle von Möglichkeiten bestimmt, die ihr aus dem Wechsel der Grundtöne, und der aus ihnen sich herleitenden Akkorde, sich darboten. So weit sie diesem ihren Ursprunge ganz getreu blieb, hat sie auf das Gefühl auch nur betäubend und verwirrend gewirkt, und ihre buntesten Kundgebungen in diesem Sinne haben nur einer gewissen Musikverstandesschwelgerei unserer Künstler selbst Genuß geboten, nicht aber dem unmusikverständigen Laien. Der Laie, sobald er nicht Musikverständniß affektirte, hielt sich daher einzig nur an die seichteste Oberfläche der Melodie, wie sie ihm in dem rein sinnlichen*) Reize des Gesangsorganes vorgeführt wurde; wogegen er dem absoluten Musiker zurief: „Ich verstehe Deine Musik nicht, sie ist mir zu gelehrt". — Hinwider handelt es sich nun bei der Harmonie, wie sie als rein musikalisch bedingende Grundlage der dichterischen Melodie miterklingen soll, durchaus nicht um ein Verständnis in dem Sinne, nach welchem sie jetzt vom gelehrten Sondermusiker verstanden und vom Laien nicht verstanden wird: auf ihre Wirksamkeit als Harmonie hat sich beim Vortrage jener Melodie die Aufmerksamkeit des Gefühles gar nicht zu lenken, sondern wie sie selbst schweigend den charakteristischen Ausdruck der Melodie bedingen würde, durch ihr Schweigen das Verständniß dieses Ausdruckes aber nur unendlich erschweren, ja dem Musikgelehrten, der sie sich hinzuzudenken hätte, es einzig erschließen

*) Ich erinnere an das „Kastraten-Messerchen".

müßte, — ſo ſoll das tönende Miterklingen der Harmonie eine abſtrakte und ablenkende Thatigkeit des kunſtleriſchen Muſikverſtandes eben unerforderlich machen, und den muſikaliſchen Gefuhlsinhalt der Melodie als einen unwillkurlich kenntlichen, ohne alle zerſtreuende Mühe zu erfaſſenden, dem Gefuhle leicht und ſchnell begreiflich zuführen.

Wenn ſomit bisher der Muſiker ſeine Muſik, ſo zu ſagen, aus der Harmonie heraus konſtruirte, ſo wird jetzt der Tondichter zu der aus dem Sprachverſe bedingten Melodie die andere nothwendige, in ihr aber bereits enthaltene, rein muſikaliſche Bedingung, als miterklingende Harmonie, nur wie zu ihrer Kenntlichmachung noch mit hinzufügen. In der Melodie des Dichters iſt die Harmonie, nur gleichſam unausgeſprochen, ſchon mitenthalten: ſie bedang ganz unbeachtet die ausdrucksvolle Bedeutung der Tone, die der Dichter fur die Melodie beſtimmte. Dieſe ausdrucksvolle Bedeutung, die der Dichter unbewußt im Ohre hatte, war bereits die erfullte Bedingung, die kenntlichſte Außerung der Harmonie; aber dieſe Außerung war fur ihn nur eine gedachte, noch nicht ſinnlich wahrnehmbare. An die Sinne, die unmittelbar empfangenden Organe des Gefuhles, theilt er

konnte. Diese Melodie bedang, ehe sie der Dichter zu seiner Erlösung finden konnte, bereits der Musiker aus seinem eigensten Vermögen: er führt sie dem Dichter als eine harmonisch gerechtfertigte zu, und nur die Melodie, wie sie aus dem Wesen der modernen Musik ermöglicht wird, ist die den Dichter erlösende, seinen Drang erregende wie befriedigende Melodie.

Dichter und Musiker gleichen hierin zwei Wanderern, die von einem Scheidepunkte ausgingen, um von da aus, jeder nach der entgegengesetzten Richtung, rastlos gerade vorwärts zu schreiten. Auf dem entgegengesetzten Punkte der Erde begegnen sie sich wieder; jeder hat zur Hälfte den Planeten umwandert. Sie fragen sich nun aus, und Einer theilt dem Anderen mit, was er gesehen und gefunden hat. Der Dichter erzählt von den Ebenen, Bergen, Thälern, Fluren, Menschen und Thieren, die er auf seiner weiten Wanderung durch das Festland traf. Der Musiker durchschritt die Meere und berichtet von den Wundern des Ozeans, auf dem er oftmals dem Versinken nahe war, dessen Tiefen und ungeheuerliche Gestaltungen ihn mit wollüstigem Grausen erfüllten. Beide, von ihren gegenseitigen Berichten angeregt und unwiderstehlich bestimmt, das Andere von Dem, was sie selbst sahen, ebenfalls noch kennen zu lernen, um den nur auf die Vorstellung und Einbildung empfangenen Eindruck zur wirklichen Erfahrung zu machen, trennen sich nun nochmals, um Jeder seine Wanderschaft um die Erde zu vollenden. Am ersten Ausgangspunkte treffen sie sich dann endlich wieder; der Dichter hat nun auch die Meere durchschwommen, der Musiker die Festländer durchschritten. Nun trennen sie sich nicht mehr, denn Beide kennen nun die Erde: was sie früher in ahnungvollen Träumen sich so und so gestaltet dachten, ist jetzt nach seiner Wirklichkeit ihnen bewußt geworden. Sie sind Eins; denn Jeder weiß und fühlt, was der Andere weiß und fühlt. Der Dichter ist Musiker geworden, der Musiker Dichter: jetzt sind sie Beide vollkommener künstlerischer Mensch.

Auf dem Punkte ihrer ersten Zusammenkunft, nach der Umwanderung der ersten Erdhälfte, war das Gespräch zwischen Dichter und Musiker jene Melodie, die wir jetzt im Auge haben, — die Melodie, deren Äußerung der Dichter aus seinem innersten Verlangen heraus gestaltete, deren Kundgebung der

Muſiker aus ſeinen Erfahrungen heraus aber bedang. Als Beide ſich zum neuen Abſchiede die Hände drückten, hatte Jeder von ihnen Das in der Vorſtellung, was er ſelbſt noch nicht erfahren hatte, und um dieſer überzeugenden Erfahrung willen trennten ſie ſich eben von Neuem. — Betrachten wir den Dichter zunächſt, wie er ſich der Erfahrungen des Muſikers bemächtigt, die er nun ſelbſt erfährt, aber geleitet von dem Rathe des Muſikers, der die Meere bereits auf kühnem Schiffe durchſegelte, den Weg zum feſten Lande fand, und die ſicheren Fahrſtraßen ihm genau mitgetheilt hat. Auf dieſer neuen Wanderung werden wir ſehen daß der Dichter ganz derſelbe wird, der der Muſiker auf ſeiner vom Dichter ihm vorgezeichneten Wanderung über die andere Erdhälfte wird, ſo daß beide Wanderungen nun als eine und dieſelbe anzuſehen ſind.

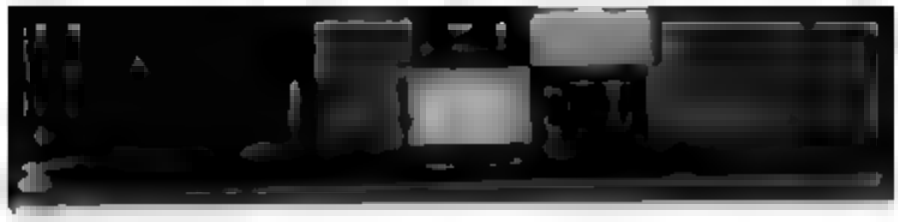
Wenn der Dichter jetzt ſich in die ungeheuren Weiten der Harmonie aufmacht, um in ihnen gleichſam den Beweis für die Wahrheit der vom Muſiker ihm „erzählten" Melodie zu gewinnen, ſo findet er nicht mehr die unwegſamen Tonöden, die der Muſiker zunächſt auf ſeiner erſten Wanderung antraf; ſondern zu ſeinem Entzücken trifft er das wunderbar kühne, ſeltſam neue,

Die Harmonie ist an sich nur ein Gedachtes: den Sinnen wirklich wahrnehmbar wird sie erst als Polyphonie, oder bestimmter noch als polyphonische Symphonie.

Die erste und natürliche Spmphonie bietet der harmonische Zusammenklang einer gleichartigen polyphonischen Tonmasse. Die natürlichste Tonmasse ist die menschliche Stimme, welche sich nach Geschlecht, Alter und individueller Besonderheit stimmbegabter Menschen in verschiedenartigem Umfange und in mannigfaltiger Klangfarbe zeigt, und durch harmonische Zusammenwirkung dieser Individualitäten zur natürlichsten Offenbarerin der polyphonischen Symphonie wird. Die christlich religiöse Lyrik erfand diese Symphonie: in ihr erschien die Vielmenschlichkeit zu einem Gefühlsausdrucke geeinigt, dessen Gegenstand nicht das individuelle Verlangen als Kundgebung einer Persönlichkeit, sondern das individuelle Verlangen der Persönlichkeit als unendlich verstärkt durch die Kundgebung genau desselben Verlangens von einer ganz gleich bedürftigen Gemeinsamkeit war; und dieses Verlangen war die Sehnsucht nach Auflösung in Gott, der in der Vorstellung personifizirten höchsten Potenz der verlangenden individuellen Persönlichkeit selbst, die zu dieser Steigerung der Potenz einer an sich als nichtig empfundenen Persönlichkeit sich durch das gleiche Verlangen einer Gemeinsamkeit, und durch die innigste harmonische Verschmelzung mit dieser Gemeinsamkeit, gleichsam ermuthigte, wie um aus einem gleichgestimmten gemeinsamen Vermögen die Kraft zu ziehen, die der nichtigen einzelnen Persönlichkeit abging. Das Geheimniß dieses Verlangens sollte aber im Verlaufe der Entwickelung der christlichen Menschheit offenbar werden, und zwar als rein individuell persönlicher Inhalt desselben. Als rein individuelle Persönlichkeit hängt der Mensch sein Verlangen aber nicht mehr an Gott, als ein nur Vorgestelltes, sondern er verwirklicht den Gegenstand seines Verlangens zu einem Realen, sinnlich Vorhandenen, dessen Erwerbung und Genuß ihm praktisch zu ermöglichen ist. Mit dem Erlöschen des rein religiösen Geistes des Christenthumes verschwand auch eine nothwendige Bedeutung des polyphonischen Kirchengesanges, und mit ihr die eigenthümliche Form seiner Kundgebung. Der Kontrapunkt, als erste Regung des immer klarer auszusprechenden reinen Individualismus, begann mit scharfen, ätzenden Zähnen das einfach symphonische Vokal-

gewebe zu zernagen, und machte es immer erſichtlicher zu einem oft nur mühſam noch zu erhaltenden künſtlichen Zuſammenklang innerlich unübereinſtimmender, individueller Kundgebungen. — In der Oper endlich loſte ſich das Individuum vollſtändig aus dem Vokalvereine los, um als reine Perſönlichkeit ganz ungehindert, allein und ſelbſtändig ſich kundzugeben. Da, wo ſich dramatiſche Perſönlichkeiten zum mehrſtimmigen Geſange anließen, geſchah dieß — im eigentlichen Opernſtyle — zur ſinnlich wirkſamen Verſtärkung des individuellen Ausdruckes, oder — im wirklich dramatiſchen Style — als, durch die höchſte Kunſt vermittelte, gleichzeitige Kundgebung fortgeſetzt ſich behauptender charakteriſtiſcher Individualitäten.

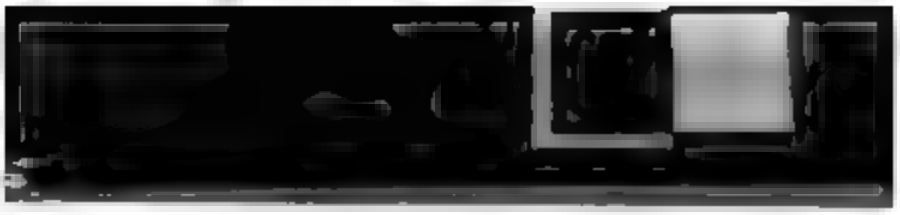
Faſſen wir nun das Drama der Zukunft in das Auge, wie wir es uns als Verwirklichung der von uns beſtimmten dichteriſchen Abſicht vorzuſtellen haben, ſo gewahren wir in ihm nirgends Raum zur Aufſtellung von Individualitäten von ſo untergeordneter Beziehung zum Drama, daß ſie zu dem Zwecke polyphoniſcher Wahrnehmbarmachung der Harmonie, durch nur muſikaliſch ſymphoniſirende Theilnahme an der Melodie der Hauptperſon, verwendet werden könnten. Bei der Mehrheit und



den Motiven und Handlungen des Drama's beizulegen, ist die nothwendige Sorge des Dichters, der überall nach deutlichster Verständlichkeit seiner Anordnungen ringt: Nichts will er verdecken, sondern Alles enthüllen. Er will dem Gefühle, an das er sich mittheilt, den ganzen lebendigen Organismus einer menschlichen Handlung erschließen, und erreicht dieß nur, wenn er diesen Organismus ihm überall in der wärmsten, selbstthätigsten Kundgebung seiner Theile vorführt. Die menschliche Umgebung einer dramatischen Handlung muß uns so erscheinen, als ob diese besondere Handlung und die in ihr begriffene Person uns nur deßhalb über die Umgebung hervorragend sich darstelle, weil sie in ihrem Zusammenhange mit dieser Umgebung uns gerade von der einen, dem Beschauer zugewandten Seite, und unter der Beleuchtung gerade dieses, jetzt so fallenden Lichtes, gezeigt wird. Unser Gefühl muß in dieser Umgebung aber so bestimmt sein, daß wir durch die Annahme nicht verletzt werden können, ganz von derselben Stärke und Theilnahmerregungsfähigkeit würde eine Handlung und die in ihr begriffene Person sein, die sich uns zeigten, wenn wir den Schauplatz von einer anderen Seite her, und von einem anderen Lichte beleuchtet, betrachteten. Die Umgebung nämlich muß sich unserem Gefühle so darstellen, daß wir jedem Gliede derselben unter anderen, als den nun einmal gerade so bestimmten Umständen, die Fähigkeit zu Motiven und Handlungen beimessen können, die unsere Theilnahme ebenso fesseln würden, als die gegenwärtig unserer Beachtung zunächst zugewandten. Das, was der Dichter in den Hintergrund stellt, tritt nur dem nothwendigen Gesichtsstandpunkte des Zuschauers gegenüber zurück, der eine zu reich gegliederte Handlung nicht übersehen können würde, und dem der Dichter deßhalb nur die eine, leicht faßliche Physiognomie des darzustellenden Gegenstandes zukehrt. — Die Umgebung ausschließlich zu einem lyrischen Momente machen, müßte sie im Drama unbedingt herabsetzen, indem dieß Verfahren der Lyrik selbst zugleich eine ganz falsche Stellung im Drama zuweisen müßte. Der lyrische Erguß soll im Drama der Zukunft, dem Werke des Dichters, der aus dem Verstande an das Gefühl sich mittheilt, wohlbedingt aus den vor unseren Augen zusammengedrängten Motiven erwachsen, nicht aber von vornherein unmotivirt sich ausbreiten. Der Dichter dieses Drama's will nicht aus dem Gefühle zu dessen Rechtfertigung

vorſchreiten, ſondern das aus dem Verſtande gerechtfertigte Gefühl ſelbſt geben: dieſe Rechtfertigung geht vor unſerem Gefühle ſelbſt vor ſich, und beſtimmt ſich aus dem Wollen der Handelnden zum unwillkürlich nothwendigen Müſſen, d. i. Können; der Moment der Verwirklichung dieſes Wollens durch das unwillkürliche Müſſen zum Können iſt der lyriſche Erguß in ſeiner höchſten Stärke als Ausmündung in die That. Das lyriſche Moment hat daher aus dem Drama zu wachſen, aus ihm als nothwendig erſcheinend ſich zu bedingen. Die dramatiſche Umgebung kann ſomit nicht unbedingt im Gewande der Lyrik erſcheinen, wie es in unſerer Oper der Fall war, ſondern auch ſie hat ſich erſt zur Lyrik zu ſteigern, und zwar durch ihre Theilnahme an der Handlung, für welche ſie uns nicht als lyriſche Maſſe, ſondern als wohlunterſchiedene Gliederung ſelbſtändiger Individualitäten zu überzeugen hat.

Nicht der ſogenannte Chor alſo, noch auch die handelnden Hauptperſonen ſelbſt, ſind vom Dichter als muſikaliſch ſymphonirender Tonkörper zur Wahrnehmbarmachung der harmoniſchen Bedingungen der Melodie zu verwenden. In der Blüthe des lyriſchen Erguſſes bei vollkommen bedingtem Antheile aller handelnden Perſonen und ihrer Umgebung an einem gemeinſchaftlichen Gefühlsausdrucke, bietet ſich einzig dem Tondichter die polyphoniſche Vokalmaſſe dar, der er die Wahrnehmbarmachung der Harmonie übertragen kann: auch hier jedoch wird es die nothwendige Aufgabe des Tondichters bleiben, den Antheil der dramatiſchen Individualitäten an dem Gefühlserguſſe nicht als bloße harmoniſche Unterſtützung der Melodie kundzugeben, ſondern — gerade auch im harmoniſchen Zuſammenklange — die Individualität des Betheiligten in beſtimmter, wiederum melodiſcher Kundgebung ſich kenntlich machen zu laſſen; und eben hierin wird ſein höchſtes, durch den Standpunkt unſerer muſikaliſchen Kunſt ihm verliehenes, Vermögen ſich zu bewähren haben. Der Standpunkt unſerer ſelbſtändig entwickelten muſikaliſchen Kunſt führt ihm aber auch das unermeßlich fähige Organ zur Wahrnehmbarmachung der Harmonie zu, das, neben der Befriedigung des reinen Bedürfniſſes, zugleich in ſich das Vermögen einer Charakteriſirung der Melodie beſitzt, wie es der ſymphonirenden Vokalmaſſe durchaus verwehrt war, und dieß Organ iſt eben das Orcheſter.



Das Orcheſter haben wir jetzt nicht nur, wie ich es zuvor bezeichnete, als den Bewälliger der Fluthen der Harmonie, ſondern als die bewältigte Fluth der Harmonie ſelbſt zu betrachten. In ihm iſt das für die Melodie bedingende Element der Harmonie, aus einem Momente der bloßen Wahrnehmbarmachung dieſer Bedingung, zu einem charakteriſtiſch überaus mitthätigen Organe für die Verwirklichung der dichteriſchen Abſicht bewältigt. Die nackte Harmonie wird aus einem, vom Dichter zu Gunſten der Harmonie nur Gedachten, und durch die gleiche Geſangstonmaſſe, in welcher die Melodie erſcheint, im Drama nicht zu Verwirklichenden, im Orcheſter zu einem ganz Realen und beſonders Vermögenden, durch deſſen Hilfe dem Dichter das vollendete Drama in Wahrheit erſt zu ermöglichen iſt.

Das Orcheſter iſt der verwirklichte Gedanke der Harmonie in höchſter, lebendigſter Beweglichkeit. Es iſt die Verdichtung der Glieder des vertikalen Akkordes zur ſelbſtändigen Kundgebung ihrer verwandtſchaftlichen Neigungen nach einer horizontalen Richtung hin, in welcher ſie ſich mit freieſter Bewegungsfähigkeit ausdehnen, — mit einer Bewegungsfähigkeit, die dem Orcheſter von ſeinem Schöpfer, dem Tanzrhythmos, verliehen worden iſt. —

Zunächſt haben wir hier das Wichtige zu beachten, daß das Inſtrumentalorcheſter nicht nur in ſeinem Ausdrucksvermögen, ſondern ganz beſtimmt auch in ſeiner Klangfarbe ein von der Vokaltonmaſſe durchaus Unterſchiedenes, Anderes iſt. Das muſikaliſche Inſtrument iſt gewiſſermaßen ein Echo der menſchlichen Stimme von der Beſchaffenheit, daß wir in ihm nur noch den, in den muſikaliſchen Ton aufgelöſten Vokal, nicht aber mehr den wortbeſtimmenden Konſonanten vernehmen. In dieſer Losgelöſtheit vom Worte gleicht der Ton des Inſtrumentes jenem Urtone der menſchlichen Sprache, der ſich erſt am Konſonanten zum wirklichen Vokale verdichtete, und in ſeinen Verbindungen — der heutigen Wortſprache gegenüber — zu einer beſonderen Sprache wird, die mit der wirklichen menſchlichen Sprache nur noch eine Gefühls-, nicht aber Verſtandesverwandtſchaft hat. Dieſe vom Worte gänzlich losgelöſte, aber der konſonantiſchen Entwickelung der unſrigen fern gebliebene, reine Tonſprache hat nun an der Individualität der Inſtrumente, durch welche ſie einzig zu ſprechen war, wiederum beſondere individuelle Eigen-

thümlichkeit gewonnen, die von dem gewiſſermaßen konſonirenden Charakter des Inſtrumentes ähnlich beſtimmt wird, wie die Wortſprache durch die konſonirenden Mitlauter. Man konnte ein muſikaliſches Inſtrument in ſeinem beſtimmenden Einfluſſe auf die Eigenthümlichkeit des auf ihm kundzugebenden Tones als den konſonirenden wurzelhaften Anlaut bezeichnen, der ſich für alle auf ihm zu ermöglichenden Töne als bindender Stabreim darſtellt. Die Verwandtſchaft der Inſtrumente unter ſich würde ſich demnach ſehr leicht nach der Ähnlichkeit dieſes Anlautes beſtimmen laſſen, je nachdem dieſer ſich gleichſam als eine weichere oder härtere Ausſprache des ihnen urſprünglich gemeinſchaftlichen gleichen Konſonanten kundgäbe. In Wahrheit beſitzen wir Inſtrumentfamilien, denen ein urſprünglich gleicher Anlaut zu eigen iſt, welcher ſich nach dem verſchiedenen Charakter der Familienglieder nur auf eine ähnliche Weiſe abſtuft, wie z. B. in der Wortſprache die Konſonanten P, B und W; und wie wir beim W wieder auf die Ähnlichkeit mit dem F ſtoßen, ſo dürfte ſich leicht die Verwandtſchaft der Inſtrumentfamilien nach einem ſehr verzweigten Umfange auffinden laſſen deſſen genaue Gliederung, wie die charakteriſtiſche Ver-

dem Sprachkonſonanten, und ſomit der von beiden bedingte oder entſchiedene tönende Laut es iſt. Der Konſonant des Inſtrumentes beſtimmt ein- für allemal *jeden* auf dem Inſtrumente hervorzubringenden Ton, während der Vokalton der Sprache ſchon allein aus dem wechſelnden Anlaute eine immer andere, unendlich mannigfaltige Färbung bekommt, vermöge welcher das Tonorgan der Sprachſtimme eben das reichſte und vollkommenſte, nämlich organiſch bedingteſte iſt, gegen das die erdenklich mannigfaltigſte Miſchung von Orcheſtertonfarben ärmlich erſcheinen muß, — eine Erfahrung, die allerdings Diejenigen nicht machen können, die von unſeren modernen Sängern die menſchliche Stimme, bei Hinweglaſſung aller Konſonanten und Beibehaltung nur eines beliebigen Vokales, zur Nachahmung des Orcheſterinſtrumentes verwendet hören, und demnach dieſe Stimme wiederum als Inſtrument behandeln, indem ſie z. B. Duette zwiſchen einen Sopran und einer Klarinette, einem Tenor und einem Waldhorn, zu Gehör bringen.

Wenn wir ganz außer Acht laſſen wollten, daß der Sänger, den *wir* meinen, ein künſtleriſch Menſchen darſtellender Menſch iſt und die künſtleriſchen Ergüſſe ſeines Gefühles nach der höchſten Nothwendigkeit der Menſchwerdung des Gedankens anordnet, ſo würde ſchon die rein ſinnliche Kundgebung ſeines Sprachgeſangstones in ihrer unendlichen individuellen Mannigfaltigkeit, wie ſie aus dem charakteriſtiſchen Wechſel der Konſonanten und Vokale hervorgeht, ſich nicht nur als ein bei Weitem *reicheres* Tonorgan als das Orcheſterinſtrument, ſondern auch als ein von ihm gänzlich *unterſchiedenes* darſtellen; und dieſe Unterſchiedenheit des ſinnlichen Tonorganes beſtimmt auch ein für allemal die ganze Stellung, die das Orcheſter zu dem darſtellenden Sänger einzunehmen hat. Das Orcheſter hat den Ton, dann die Melodie und den charakteriſtiſchen Vortrag des Sängers zunächſt als einen aus dem inneren Bereiche der muſikaliſchen Harmonie wohlbedingten und gerechtfertigten zur Wahrnehmung zu bringen. Dieſes Vermögen gewinnt das Orcheſter als ein vom Geſangstone und der Melodie des Sängers losgelöſtes, freiwillig und um ſeiner eigenen, als ſelbſtändig zu rechtfertigenden Kundgebung willen, theilnehmend ſich ihm unterordnender harmoniſcher Tonkörper, nie aber durch den Verſuch wirklicher Miſchung mit dem Geſangstone. Wenn wir eine Melodie, von

der menschlichen Sprachstimme gesungen, von Instrumenten so begleiten lassen, daß der wesentliche Bestandtheil der Harmonie, welcher in den Intervallen der Melodie liegt, aus dem harmonischen Körper der Instrumentalbegleitung fortgelassen bleibt und durch die Melodie der Gesangsstimme gleichsam ergänzt werden soll, so werden wir augenblicklich gewahr, daß die Harmonie eben unvollständig, und die Melodie dadurch eben nicht vollständig harmonisch gerechtfertigt ist, weil unser Gehör die menschliche Stimme, in ihrer großen Unterschiedenheit von der sinnlichen Klangfarbe der Instrumente, unwillkürlich von diesen getrennt wahrnimmt, und somit nur zwei verschiedene Momente, eine harmonisch unvollständig gerechtfertigte Melodie, und eine lückenhafte harmonische Begleitung, zugeführt erhält. Diese ungemein wichtige, und noch nie konsequent beachtete Wahrnehmung vermag uns über einen großen Theil der Unzulänglichkeit unserer bisherigen Opernmelodik aufzuklären, und uns über die mannigfachen Irrthümer zu belehren, in die wir über die Bildung der Gesangsmelodie dem Orchester gegenüber verfallen sind: hier ist aber genau der Ort, wo wir uns diese Belehrung zu verschaffen haben.

der Melodie als einen der Instrumentalmusik ausschließlich eigenen aufdeckte. Durch die nöthig befundene vollständige Aufnahme der Melodie in das Orchester bekannte der Musiker, daß diese Melodie eine solche sei, die, nur von der ganz gleichen Tonmasse vollständig harmonisch gerechtfertigt, auch von dieser Masse allein verständlich vorzutragen sei. Die Gesangsstimme erschien im Vortrage der Melodie auf diesem harmonisch und melodisch vollständig abgeschlossenen Tonkörper im Grunde durchaus überflüssig und als ein zweiter, entstellender Kopf ihm unnatürlich aufgesetzt. Der Zuhörer empfand dieses Misverhältniß ganz unwillkürlich: er verstand die Melodie des Sängers nicht eher, als bis er sie, frei von den — dieser Melodie hinderlichen — wechselnden Sprachvokalen und Konsonanten — die ihn beim Erfassen der absoluten Melodie beunruhigten —, nur noch von Instrumenten vorgetragen zu Gehör bekam. Daß unsere beliebtesten Opernmelodieen erst, wenn sie vom Orchester — wie in Konzerten und auf Wachtparaden, oder auf einem harmonischen Instrument vorgetragen — dem Publikum zu Gehör gebracht wurden, von diesem Publikum auch wirklich verstanden, und ihm erst dann geläufig wurden, wenn es sie ohne Worte nachsingen konnte, — dieser offenkundige Umstand hätte uns schon längst über die gänzlich falsche Auffassung der Gesangsmelodie in der Oper aufklären sollen. Diese Melodie war eine Gesangsmelodie nur insofern, als sie der menschlichen Stimme nach ihrer bloßen Instrumentaleigenschaft zum Vortrage zugewiesen war, — einer Eigenschaft, in deren Entfaltung sie durch die Konsonanten und Vokale der Sprachworte empfindlich benachtheiligt wurde, und um deretwillen die Gesangskunst auch folgerichtig eine Entwickelung nahm, wie wir sie heut' zu Tage bei den modernen Opernsängern auf ihrer ungenirtesten wortlosen Höhe angelangt sehen.

Am auffallendsten kam dieß Misverhältniß zwischen der Klangfarbe des Orchesters und der menschlichen Stimme aber da zum Vorschein, wo ernste Tonmeister nach charakteristischer Kundgebung der dramatischen Melodie rangen. Während sie als einziges Band der rein musikalischen Verständlichkeit ihrer Motive unwillkürlich immer nur noch jene, soeben bezeichnete, Instrumentalmelodie im Gehöre hatten, suchten sie einen besonderen sinnigen Ausdruck für sie in einer ungemein künstlichen,

und von Note zu Note, von Wort zu Wort reichenden, harmonisch und rhythmisch accentuirten Begleitung der Instrumente genau zu bestimmen, und gelangten so zur Verfertigung von Musikperioden, in denen, je sorgfältiger die Instrumentalbegleitung mit dem Motive der menschlichen Stimme verwoben war, diese Stimme vor dem unwillkürlich trennenden Gehöre für sich eine unfaßbare Melodie kundgab, deren verständlichende Bedingungen in einer Begleitung vorhanden waren, die, wiederum unwillkürlich losgelöst von der Stimme, an sich dem Gehöre ein unerklärliches Chaos blieb. Der hier zu Grunde liegende Fehler war also ein zweifacher. Erstlich: Verkennung des bestimmenden Wesens der dichterischen Gesangsmelodie, die als absolute Melodie von der Instrumentalmusik herbeigezogen wurde; und zweitens: Verkennung der vollständigen Unterschiedenheit der Klangfarbe*) der menschlichen Stimme von der der Orchesterinstrumente, mit denen man die menschliche Stimme um rein musikalischer Anforderungen willen vermischte.

der Auflösung der Vokale in den musikalischen Ton bis dahin vor, wo sie mit ihrer rein musikalischen Seite sich dem eigenthümlichen Elemente der Musik zuwendet, aus welchem diese Seite einzig die ermöglichende Bedingung für ihre Erscheinung erhält, während sie die andere Seite ihrer Gesammterscheinung unverrückt dem sinnvollen Elemente der Wortsprache zugekehrt läßt, aus welchem sie ursprünglich bedingt war. In dieser Stellung wird die Versmelodie das bindende und verständlichende Band zwischen der Wort- und Tonsprache, als Erzeugte aus der Vermählung der Dichtkunst mit der Musik, als verkörpertes Liebesmoment beider Künste. Zugleich ist sie so aber auch mehr und steht höher, als der Vers der Dichtkunst und die absolute Melodie der Musik, und ihre nach beiden Seiten hin erlösende — wie von beiden Seiten her bedingte Erscheinung wird zum Heile beider Künste nur dadurch möglich, daß beide ihre plastische, von den bedingenden Elementen *getragene*, aber wohl *geschiedene*, individuell selbständige Kundgebung als solche nur unterstützen und stets rechtfertigen, nie aber durch überfließende Vermischung mit derselben ihre plastische Individualität verwischen.

Wollen wir uns nun das richtige Verhältniß dieser Melodie zum Orchester deutlich versinnlichen, so können wir dieß in folgendem Bilde.

Wir verglichen zuvor das Orchester, als *Bewältiger* der Fluthen der Harmonie, mit dem Meerschiffe: es geschah dieß in dem Sinne, wie wir „Seefahrt" und „Schifffahrt" als gleichbedeutend setzen. Das Orchester als bewältigte Harmonie, wie wir es dann wiederum nennen mußten, dürfen wir jetzt um eines neuen, selbständigen Gleichnisses*) willen, im Gegensatze zu dem Ozean, als den tiefen, dennoch aber bis auf den Grund vom Sonnenlichte erhellten, klaren Gebirgslandsee betrachten, dessen Uferumgebung von jedem Punkte des Sees aus deutlich erkennbar ist. — Aus den Baumstämmen, die dem steinigen, urangeschwemmten Boden der Landhöhen entwuchsen, ward nun der *Nachen* gezimmert, der, durch eiserne Klammern festgebunden,

*) Nie kann ein verglichener Gegenstand dem anderen vollkommen gleichen, sondern die Ähnlichkeit sich nur nach einer Richtung, nicht nach allen Richtungen hin behaupten; vollkommen gleich sind sich nie die Gegenstände organischer, sondern nur die mechanischer Bildung.

mit Steuer und Ruder wohlverſehen, nach Geſtalt und Eigenſchaft genau in der Abſicht gefügt wurde, vom See getragen zu werden, und ihn durchſchneiden zu können. Dieſer Nachen, auf den Rücken des Sees geſetzt, durch den Schlag der Ruder fortbewegt, und nach der Richtung des Steuers geleitet, iſt die Versmelodie des dramatiſchen Sängers, getragen von den klangvollen Wellen des Orcheſters. Der Nachen iſt ein durchaus Anderes als der Spiegel des Sees, und doch einzig nur gezimmert und gefügt mit Rückſicht auf das Waſſer und in genauer Erwägung ſeiner Eigenſchaften; am Lande iſt der Nachen vollkommen unbrauchbar, höchſtens nach ſeiner Zerlegung in gemeine Bretplanken als Nahrung des bürgerlichen Kochheerdes nutzbar. Erſt auf dem See wird er zu einem wonnig Lebendigen, Getragenen und doch Gehenden, Bewegten und dennoch immer Ruhenden, das unſer Auge, wenn es über den See ſchweift, immer wieder auf ſich zieht, wie die menſchlich ſich darſtellende Absicht des Daſeins des wogenden, zuvor uns zwecklos erſchienen Sees. – Doch ſchwebt der Nachen nicht auf der Oberfläche des Waſſerſpiegels: der See kann ihn nach einer ſicheren Richtung nur tragen, wenn er mit dem hellen ihm zugekehrten

die uns bekannte eigentliche Opernmelodie als den fruchtloſen Verſuch des Muſikers bezeichnen, die Wellen des Sees ſelbſt zum tragbaren Nachen zu verdichten.

Wir haben jetzt nur noch das Orcheſter als ein ſelbſtändiges, an ſich von jener Versmelodie unterſchiedenes Element zu betrachten, und ſeiner Fähigkeit, dieſe Melodie nicht nur durch Wahrnehmbarmachung der ſie — vom rein muſikaliſchen Standpunkte aus — bedingenden Harmonie, ſondern auch durch ſein eigenthümliches, unendlich ausdrucksvolles Sprachvermögen ſo zu tragen, wie der See den Nachen trug, uns klar zu verſichern.

V.

Das Orcheſter beſitzt unläugbar ein Sprachvermögen, und die Schöpfungen unſerer modernen Inſtrumentalmuſik haben uns dieß aufgedeckt. Wir haben in den Symphonieen Beethoven's dieß Sprachvermögen zu einer Höhe entwickeln geſehen, von der aus es ſich gedrängt fühlte, ſelbſt Das auszuſprechen, was es ſeiner Natur nach eben aber nicht ausſprechen kann. Jetzt, wo wir in der Wortversmelodie ihm gerade Das zugeführt haben, was es nicht ausſprechen konnte, und ihm als Träger dieſer ihm verwandten Melodie die Wirkſamkeit zuwieſen, in der es — vollkommen beruhigt — eben nur Das noch ausſprechen ſoll, was es ſeiner Natur nach einzig ausſprechen kann, — haben wir dieſes Sprachvermögen des Orcheſters deutlich dahin zu bezeichnen, daß es das Vermögen der Kundgebung des Unausſprechlichen iſt.

Dieſe Bezeichnung ſoll nicht etwas nur Gedachtes ausdrücken, ſondern etwas ganz Wirkliches, Sinnfälliges.

Wir ſahen, daß das Orcheſter nicht etwa ein Komplex ganz gleichartiger verſchwimmender Tonfähigkeiten iſt, ſondern daß es aus einem — unermeßlich reich zu erweiternden — Vereine von Inſtrumenten beſteht, die als ganz beſtimmte Individualitäten den auf ihnen hervorzubringenden Ton ebenfalls zu individueller Kundgebung beſtimmen. Eine Tonmaſſe ohne jede ſolche individuelle Beſtimmtheit ihrer Glieder iſt gar nicht vorhanden, und kann höchſtens gedacht, nie aber verwirklicht werden. Das, was dieſe Individualität aber beſtimmt, iſt — wie

wir ſahen — die beſondere Eigenthümlichkeit des einzelnen Inſtrumentes, das gleichſam den Vokal des hervorgebrachten Tones durch ſeinen konſonirenden Anlaut als einen beſonderen, unterſchiedenen bedingt. Wie ſich nun dieſer konſonirende Anlaut nie zu der ſinnvollen, vom Verſtande des Gefühles aus bedingten Bedeutung des Wortſprachkonſonanten erhebt, noch auch des Wechſels und des ſomit wechſelnden Einfluſſes auf den Vokal fähig iſt, wie dieſer, ſo verdichtet ſich die Tonſprache eines Inſtrumentes unmöglich zu einem Ausdrucke, der nur dem Organe des Verſtandes, der Wortſprache, erreichbar iſt; ſondern ſie ſpricht, als reines Organ des Gefühles, gerade nur Das aus, was der Wortſprache an ſich unausſprechlich iſt, und von unſerem verſtandesmenſchlichen Standpunkte aus angeſehen alſo ſchlechthin das Unausſprechliche. Daß dieſes Unausſprechliche nicht ein an ſich Unausſprechliches, ſondern eben nur dem Organe unſeres Verſtandes unausſprechlich, ſomit alſo nicht ein nur Gedachtes, ſondern ein Wirkliches iſt, das thun ja eben ganz deutlich die Inſtrumente des Orcheſters kund, von denen jedes für ſich, unendlich mannigfaltiger aber im wechſelvoll vereinten Wirken mit anderen Inſtrumenten es klar und verſtändlich

die Gebärde gar nicht, ja — die unnöthige Gebärde könnte die Mittheilung nur stören. Bei einer solchen Mittheilung ist, wie wir früher sahen, das sinnliche Empfängnißorgan des Gehöres aber auch nicht erregt, sondern es dient nur als theilnahmloser Vermittler. Die Mittheilung eines Gegenstandes aber, den die Wortsprache nicht zu völliger Überzeugung an das nothwendig auch zu erregende Gefühl kundgeben kann, also ein Ausdruck, der sich in den Affekt ergießt, bedarf durchaus der Verstärkung durch eine begleitende Gebärde. Wir sehen also, daß, wo das Gehör zu größerer sinnlicher Theilnahme erregt werden soll, der Mittheilende sich unwillkürlich auch an das Auge zu wenden hat: Ohr und Auge müssen sich einer höher gestimmten Mittheilung gegenseitig versichern, um dem Gefühle sie überzeugend zuzuführen. Die Gebärde sprach in ihrer nöthig gewordenen Mittheilung an das Auge nun aber Das aus, was die Wortsprache eben nicht mehr auszudrücken vermochte, — konnte sie es, so war die Gebärde überflüssig und störend. Das Auge war durch die Gebärde somit auf eine Weise erregt, der das entsprechende Gleichgewicht der Mittheilung an das Gehör noch fehlte: dieses Gleichgewicht ist zur Ergänzung des Eindruckes zu einem dem Gefühle vollkommen verständlichen aber nöthig. Der in der Erregung zur Melodie gewordene Wortvers löst endlich wohl den Verstandesinhalt der ursprünglichen Sprachmittheilung zu einem Gefühlsinhalte auf: das der Gebärde vollkommen entsprechende Moment der Mittheilung an das Gehör ist in dieser Melodie aber noch nicht enthalten; gerade in ihr, als erregtestem Sprachausdrucke, lag erst die Veranlassung zur Steigerung der Gebärde als eines verstärkenden Momentes, dessen die Melodie noch bedurfte, eben weil das ihm — dem verstärkten Momente der Gebärde — vollkommen Entsprechende noch nicht in ihr enthalten sein konnte. Die Versmelodie enthielt somit nur die Bedingung zur Kundgebung der Gebärde; Das, was die Gebärde vor dem Gefühle aber so rechtfertigen soll, wie der Sprachvers durch die Melodie, oder die Melodie durch die Harmonie zu rechtfertigen — besser noch zu verdeutlichen — war, liegt jedoch außerhalb des Vermögens der Melodie, die aus dem Sprachverse hervorging und mit einer wesenhaften, unerläßlich bedingten Seite ihres Körpers eben der Wortsprache zugewandt bleibt, die das Besondere der Gebärde

nicht auszusprechen vermag, die Gebärde deßhalb zu Hilfe rief, und nun das ihr vollständig Entsprechende dem darnach verlangenden Gehöre eben nicht mittheilen kann. — Das somit in der Worttonsprache Unaussprechliche der Gebärde vermag nun aber die, von dieser Wortsprache gänzlich losgelöste Sprache des Orchesters wiederum so an das Gehör mitzutheilen, wie die Gebärde selbst es an das Auge kundgiebt.

Die Fähigkeit hierzu gewann das Orchester aus der Begleitung der sinnlichsten Gebärde, der Tanzgebärde, der diese Begleitung eine aus ihrem Wesen bestimmte Nothwendigkeit für ihre verständliche Kundgebung war, indem sich die Tanzgebärde, wie die Gebärde überhaupt, zur Orchestermelodie etwa so verhält, wie der Wortvers zu der aus ihm bedingten Gesangsmelodie, so daß Gebärde und Orchestermelodie erst eben solch ein Ganzes an sich Verständliches bilden, wie die Worttonmelodie für sich — Ihren sinnlichsten Berührungspunkt, d. h. den Punkt, wo beide — die eine im Raume, die andere in der Zeit, die eine dem Auge, die andere dem Ohre — sich als ganz gleich und gegenseitig aus sich bedingt kundgaben, hatten Tanzgebärde und Orchester im Rhythmos, und in diesem Punkte

nun die Gebärde von ihrer bestimmtesten, zugleich aber auch beschränktesten Grundlage des Tanzes entfernt; je sparsamer sie ihre schärfsten Accente vertheilt, um in den mannigfaltigsten und feinsten Übergängen des Ausdruckes zu einem unendlich fähigen Sprachvermögen zu werden, — desto mannigfaltiger und feiner gestalten sich nun auch die Tonfiguren der Instrumentensprache, die, um das Unaussprechliche der Gebärde überzeugend mitzutheilen, einen melodischen Ausdruck eigenthümlichster Art gewinnt, dessen unermeßlich reiche Fähigkeit sich weder nach Inhalt noch Form in der Wortsprache bezeichnen läßt, eben weil dieser Inhalt und diese Form durch die Orchestermelodie sich bereits vollständig dem Gehöre kundgiebt, und nur noch von dem Auge wiederum empfunden werden kann, und zwar als Inhalt und Form der, jener Melodie entsprechenden, Gebärde.

Daß dieses eigenthümliche Sprachvermögen des Orchesters in der Oper bisher sich noch bei Weitem nicht zu der Fülle hat entwickeln können, deren es fähig ist, findet seinen Grund eben darin, daß — wie ich dieß an seinem Orte bereits erwähnte — bei dem Mangel aller wahrhaft dramatischen Grundlage der Oper das Gebärdenspiel für sie ganz unvermittelt noch aus der Tanzpantomime herübergezogen war. Diese Ballettanzpantomime konnte nur in ganz beschränkten, der möglichsten Verständlichkeit wegen endlich zu stereotypen Annahmen festgesetzten Bewegungen und Gebärden sich kundgeben, weil sie der Bedingungen gänzlich entbehrte, die ihre größere Mannigfaltigkeit als nothwendig bestimmt und erklärt hätten. Diese Bedingungen enthält die Wortsprache, und zwar nicht die zu Hilfe gezogene, sondern die, die Gebärde zu Hilfe ziehende Wortsprache. Das erhöhte Sprachvermögen, welches das Orchester in Pantomime und Oper daher nicht gewinnen konnte, suchte es sich, wie im instinktiven Wissen von seiner Fähigkeit, in der, von der Pantomime losgelösten, absoluten Instrumentalmusik zu erwerben. Wir sahen, daß dieses Streben in seiner höchsten Kraft und Aufrichtigkeit zu dem Verlangen nach Rechtfertigung durch das Wort und die vom Worte bedingte Gebärde führen mußte, und haben jetzt nur noch zu erkennen, wie von der anderen Seite her die vollständige Verwirklichung der dichterischen Absicht nur wiederum in der höchsten, verdeutlichendsten Rechtfer-

tigung der Wortversmelodie durch das vollendete Sprachvermogen des Orchesters, im Vereine mit der Gebärde, zu ermöglichen ist.

Die dichterische Absicht, wie sie sich im Drama verwirklichen will, bedingt den höchsten und mannigfaltigsten Ausdruck der Gebarde, ja sie erfordert ihre Mannigfaltigkeit, Kraft, Feinheit und Beweglichkeit in einem Grade, wie sie nirgends anders, als eben einzig nur im Drama nothwendig zum Vorschein kommen konnen, und fur dieses Drama daher von ganz besonderer Eigenthumlichkeit zu erfinden sind; denn die dramatische Handlung ist mit allen ihren Motiven eine bis zur Wunderbarkeit uber das Leben erhobene und gesteigerte. Die Gedrängtheit der Handlungsmomente und ihrer Motive war dem Gefühle nur in einem wiederum gedrängten Ausdrucke verständlich zu machen, der sich aus dem Wortverse bis zur unmittelbar das Gefuhl bestimmenden Melodie erhob. Wie dieser Ausdruck sich nun bis zur Melodie steigert, bedarf er nothwendig auch einer Steigerung der von ihm bedingten Gebärde über das Maaß der gewöhnlichen Redegebärde. Diese Gebärde ist aber, dem Charakter des Dramas gemäß, nicht nur die mimologische Gebärde eines einzelnen

den Individualitäten genau in derselben, sicher bestimmten, drastischen Unterscheidbarkeit sich darstellen. Vergegenwärtigen wir uns nun die Erscheinung solcher scharf abgegrenzten Individualitäten in den unendlich wechselvollen Beziehungen zu einander, aus denen die mannigfaltigen Momente und Motive der Handlung sich entwickeln, und stellen wir sie uns nach dem unendlich erregenden Eindrucke vor, den ihr Anblick auf unser machtvoll gefesseltes Auge hervorbringen muß, so begreifen wir auch das Bedürfniß des Gehöres nach einem, diesem Eindrucke auf das Auge vollkommen entsprechenden, ihm wiederum verständlichen Eindrucke, in welchem der erste ergänzt, gerechtfertigt oder verdeutlicht erscheint; denn: „Durch zweier Zeugen Mund wird (erst) die (volle) Wahrheit kund".

Das, was das Gehör zu vernehmen verlangt, ist aber genau das Unaussprechliche des vom Auge empfangenen Eindruckes, das, was an sich und in seiner Bewegung die dichterische Absicht durch ihr nächstes Organ, die Wortsprache, nur veranlaßte, nicht aber dem Gehöre überzeugend nun mittheilen kann. Wäre dieser Anblick für das Auge gar nicht vorhanden, so könnte die dichterische Sprache sich berechtigt fühlen, die Schilderung und Beschreibung des Eingebildeten an die Phantasie mitzutheilen; wenn es sich aber dem Auge, wie die höchste dichterische Absicht es verlangte, selbst unmittelbar darbietet, ist die Schilderung der dichterischen Sprache nicht nur vollkommen überflüssig, sondern sie würde auch gänzlich eindruckslos auf das Gehör bleiben. Das ihr Unaussprechliche theilt dem Gehöre nun aber gerade die Sprache des Orchesters mit, und eben aus dem Verlangen des, durch das schwesterliche Auge angeregten Gehöres gewinnt diese Sprache ein neues, unermeßliches, ohne diese Anregung stets aber schlummerndes oder — wenn aus eigenem Drange allein erweckt — unverständlich sich kundgebendes Vermögen.

Das Sprachvermögen des Orchesters lehnt sich auch für die hier bestimmte gesteigerte Aufgabe zunächst noch an seine Verwandtschaft mit dem der Gebärde so an, wie wir sie vom Tanze aus kennen lernten. Es spricht in Tonfiguren, wie sie dem individuellen Charakter besonders entsprechender Instrumente eigen-

thümlich sind, und durch wiederum entsprechende Mischung der charakteristischen Individualitäten des Orchesters zur eigenthümlichen Orchestermelodie sich gestalten, das in seiner sinnlichen Erscheinung und durch die Gebärde an das Auge sich Kundgebende so weit aus, als zur Deutung dieser Gebärde und Erscheinung auch für das Verständniß des Auges, wie zur entsprechend verstandlichen Deutung derselben Erscheinung für das unmittelbar erfassende Gehör, eben kein Drittes, nämlich die vermittelnde Wortsprache, nöthig war.

Bestimmen wir uns hierüber genau. — Wir sagen gemeinhin: „Ich lese in Deinem Auge"; das heißt: „Mein Auge gewahrt, auf eine nur ihm verständliche Weise, aus dem Blicke Deines Auges eine Dir innewohnende unwillkürliche Empfindung, die ich wiederum unwillkürlich mitempfinde". — Erstrecken wir die Empfindungsfähigkeit des Auges nun über die ganze äußere Gestalt des wahrzunehmenden Menschen, auf seine Erscheinung, Haltung und Gebärde, so haben wir zu bestätigen, daß das Auge die Äußerung dieses Menschen untrüglich erfaßt und versteht, sobald er eben nach vollständiger Unwillkürlichkeit sich kundgiebt, innerlich mit sich vollkommen einig ist, und seine in-

zugewandt ist. Die Gebärde — verstehen wir hierunter die ganze äußere Kundgebung der menschlichen Erscheinung an das Auge — nimmt an dieser Entwickelung einen nur bedingten Antheil, weil sie nur eine Seite hat, und zwar die Empfindungsseite, mit der sie sich dem Auge zuwendet: die Seite, die sie aber dem Auge verbirgt, ist eben diejenige, welche die Worttonsprache dem Verstande zukehrt, und die demnach dem Gefühle ganz unkenntlich bleiben würde, wenn dem Gehöre dadurch, daß die Worttonsprache mit ihren beiden Seiten, wiewohl mit der einen schwächer und minder erregend, sich ihm zuwendet, nicht das gesteigerte Vermögen erwachsen könnte, auch diese, dem Auge abgewandte Seite dem Gefühle verständlich zuzuführen.

Die Sprache des Orchesters vermag dieß durch das Gehör, indem sie sich durch ebenso innige Anlehnung an die Versmelodie, wie zuvor an die Gebärde, zur Mittheilung selbst des Gedankens an das Gefühl steigert, und zwar des Gedankens, den die gegenwärtige Versmelodie — als Kundgebung einer gemischten, noch nicht vollkommen geeinigten Empfindung — nicht aussprechen kann und will, der noch weniger aber von der Gebärde dem Auge mitgetheilt werden kann, weil die Gebärde das Gegenwärtigste ist, und somit von der, in der Versmelodie kundgegebenen unbestimmten Empfindung als eine ebenfalls unbestimmte, oder diese Unbestimmtheit allein ausdrückende, dem Auge somit die wirkliche Empfindung nicht klar verständlichende bedingt wird.

In der Versmelodie verbindet sich nicht nur die Wortsprache mit der Tonsprache, sondern auch das von diesen beiden Organen Ausgedrückte, nämlich das Ungegenwärtige mit dem Gegenwärtigen, der Gedanke mit der Empfindung. Das Gegenwärtige in ihr ist die unwillkürliche Empfindung, wie sie sich nothwendig in den Ausdruck der musikalischen Melodie ergießt; das Ungegenwärtige ist der abstrakte Gedanke, wie er in der Wortphrase als reflektirtes, willkürliches Moment festgehalten wird. — Bestimmen wir uns nun näher, was wir unter dem Gedanken zu verstehen haben.

Auch hier werden wir schnell zu einer klaren Vorstellung gelangen, wenn wir den Gegenstand vom künstlerischen Stand-

punkte aus erfaſſen, und ſeinem ſinnlichen Urſprunge auf den Grund gehen.

Etwas, was wir durch irgend ein Mittheilungsorgan oder durch die Geſammtverwendung aller unſerer Mittheilungsorgane gar nicht ausſprechen können, ſelbſt wenn wir es wollten, iſt ein Unding, — das Nichts. Alles, wofür wir dagegen einen Ausdruck finden, iſt auch etwas Wirkliches, und dieſes Wirkliche erkennen wir, wenn wir uns den Ausdruck ſelbſt erklären, den wir unwillkürlich für die Sache verwenden. Der Ausdruck-Gedanke, iſt ein ſehr leicht erklärlicher, ſobald wir auf ſeine ſinnliche Sprachwurzel zurückgehen. Ein „Gedanke" iſt das im „Gedenken" uns „dünkende" Bild*) eines Wirklichen, aber Ungegenwärtigen. Dieſes Ungegenwärtige iſt ſeinem Urſprunge nach ein wirklicher, ſinnlich wahrgenommener Gegenſtand, der auf uns an einem anderen Orte oder zu einer anderen Zeit einen beſtimmten Eindruck gemacht hat: dieſer Eindruck hat ſich unſerer Empfindung bemächtigt, für die wir um ſie mitzutheilen, einen Ausdruck erfinden mußten, der dem Eindrucke des Gegenſtandes nach dem allgemein menſchlichen Gattungsempfindungsvermögen entſprach. Den Gegenſtand konnten wir ſomit nur nach dem

wie es uns in der philosophischen Wissenschaft entgegentritt, — hier nicht zu beschäftigen; denn der Weg des Dichters geht aus der Philosophie heraus zum Kunstwerke, zur Verwirklichung des Gedankens in der Sinnlichkeit. Nur Eines haben wir noch genau zu bestimmen. Etwas, was nicht zuerst einen Eindruck auf unsere Empfindung gemacht hat, können wir auch nicht denken, und die vorangehende Empfindungserscheinung ist die Bedingung für die Gestaltung des kundzugebenden Gedankens. Auch der Gedanke ist daher von der Empfindung angeregt, und muß sich nothwendig wieder in die Empfindung ergießen, denn er ist das Band zwischen einer ungegenwärtigen und einer gegenwärtig nach Kundgebung ringenden Empfindung.

Die Versmelodie des Dichters verwirklicht nun, gewissermaßen vor unseren Augen, den Gedanken, d. h. die aus dem Gedenken dargestellte ungegenwärtige Empfindung, zu einer gegenwärtigen, wirklich wahrnehmbaren Empfindung. In dem reinen Wortverse enthält sie die aus der Erinnerung geschilderte, gedachte, beschriebene ungegenwärtige, aber bedingende Empfindung, in der rein musikalischen Melodie dagegen die bedingte neue, gegenwärtige Empfindung, in die sich die gedachte, anregende, ungegenwärtige Empfindung als in ihr Verwandtes, neu Verwirklichtes auflöst. Die in dieser Melodie kundgegebene, vor unseren Augen aus dem Gedenken einer früheren Empfindung wohl entwickelte und gerechtfertigte, sinnlich unmittelbar ergreifende und das theilnehmende Gefühl sicher bestimmende Empfindung ist nun eine Erscheinung, die uns, denen sie mitgetheilt wurde, so gut angehört als Dem, der sie uns mittheilte; und wir können sie, wie sie dem Mittheilenden als Gedanke — d. h. Erinnerung — wiederkehrt, ganz ebenso als Gedanken bewahren. — Der Mittheilende, wenn er im Gedenken dieser Empfindungserscheinung sich aus diesem Gedenken wiederum zur Kundgebung einer neuen, abermals gegenwärtigen Empfindung gedrängt fühlt, nimmt dieses Gedenken jetzt nur als geschilderten, dem erinnernden Verstande kurz angedeuteten, ungegenwärtigen Moment so auf, wie er in derselben Versmelodie, in der es zu jener — jetzt der Erinnerung anvertrauten — melodischen Erscheinung sich äußerte, das Gedenken einer früheren, uns ihrer Lebendigkeit nach entrückten Empfindung, als empfindungszeugenden Ge-

danken kundgab. Wir, die wir die neue Mittheilung empfangen, vermögen aber jene, jetzt nur noch gedachte Empfindung, in ihrer rein melodischen Kundgebung selbst, durch das Gehör festzuhalten: sie ist Eigenthum der reinen Musik geworden, und, von dem Orchester mit entsprechendem Ausdrucke zur sinnlichen Wahrnehmung gebracht, erscheint sie uns als das Verwirklichte, Vergegenwärtigte des vom Mittheilenden soeben nur Gedachten. Eine solche Melodie, wie sie als Erguß einer Empfindung uns vom Darsteller mitgetheilt worden ist, verwirklicht uns, wenn sie vom Orchester ausdrucksvoll da vorgetragen wird, wo der Darsteller jene Empfindung nur noch in der Erinnerung hegt, den Gedanken dieses Darstellers: ja, selbst da, wo der gegenwärtig sich Mittheilende jener Empfindung sich gar nicht mehr bewußt erscheint, vermag ihr charakteristisches Erklingen im Orchester in uns eine Empfindung anzuregen, die zur Ergänzung eines Zusammenhanges, zur höchsten Verständlichkeit einer Situation durch Deutung von Motiven, die in dieser Situation wohl enthalten sind, in ihren darstellbaren Momenten aber nicht zum hellen Vorschein kommen konnen, uns zum Gedanken wird, an sich aber mehr als der Gedanke, nämlich der

gedachte, ſondern zunächſt durch das Organ des Verſtandes, die Wortſprache, klar dargelegte offenbart. Ein muſikaliſches Motiv kann auf das Gefühl einen beſtimmten, zu gedankenhafter Thätigkeit ſich geſtaltenden Eindruck nur dann hervorbringen, wenn die in dem Motive ausgeſprochene Empfindung vor unſeren Augen von einem beſtimmten Individuum an einem beſtimmten Gegenſtande als ebenfalls beſtimmte, d. h. wohlbedingte, kundgegeben ward. Der Wegfall dieſer Bedingungen ſtellt ein muſikaliſches Motiv dem Gefühle als etwas Unbeſtimmtes hin, und etwas Unbeſtimmtes kann in derſelben Erſcheinung noch ſo oft wiederkehren, es bleibt uns immer ein eben nur wiederkehrendes Unbeſtimmtes, das wir aus einer von uns empfundenen Nothwendigkeit ſeiner Erſcheinung nicht zu rechtfertigen, und daher mit nichts Anderem zu verbinden im Stande ſind. — Das muſikaliſche Motiv aber, in das — ſo zu ſagen vor unſeren Augen — der gedankenhafte Wortvers eines dramatiſchen Darſtellers ſich ergoß, iſt ein nothwendig bedingtes; bei ſeiner Wiederkehr theilt ſich uns eine beſtimmte Empfindung wahrnehmbar mit, und zwar wiederum als die Empfindung Desjenigen, der ſich ſoeben zur Kundgebung einer neuen Empfindung gedrängt fühlt, die aus jener — jetzt von ihm unausgeſprochenen, uns aber durch das Orcheſter ſinnlich wahrnehmbar gemachten — ſich herleitet. Das Mitklingen jenes Motives verbindet uns daher eine ungegenwärtige bedingende mit der aus ihr bedingten, ſoeben zu ihrer Kundgebung ſich anlaſſenden Empfindung; und indem wir ſo unſer Gefühl zum erhellten Wahrnehmer des organiſchen Wachſens einer beſtimmten Empfindung aus der anderen machen, geben wir unſerem Gefühle das Vermögen des Denkens, d. h. hier aber: das über das Denken erhöhte, unwillkürliche Wiſſen des in der Empfindung verwirklichten Gedankens.

Bevor wir uns zur Darſtellung der Ergebniſſe wenden, die aus dem bisher angedeuteten Vermögen der Orcheſterſprache für die Geſtaltung des Drama's ſich herausſtellen, müſſen wir, um den Umfang dieſes Vermögens vollſtändig zu ermeſſen, noch über eine äußerſte Fähigkeit deſſelben uns genau beſtimmen. — Die hiermit gemeinte Fähigkeit ſeines Sprachvermögens gewinnt

das Orchester aus einer Vereinigung seiner Fähigkeiten, die ihm nach der einen Seite hin durch seine Anlehnung an die Gebärde, nach der anderen durch seine gedenkende Aufnahme der Versmelodie erwuchsen. Wie die Gebärde von ihrem Ursprunge, der sinnlichsten Tanzgebärde, bis zur geistigsten Mimik sich entwickelte; wie die Versmelodie vom bloßen Gedenken einer Empfindung bis zur gegenwärtigsten Kundgebung einer Empfindung vorschritt, — so wächst auch das Sprachvermögen des Orchesters, das aus beiden Momenten seine gestaltende Kraft gewann, und an dem Wachsen beider zu ihrem äußersten Vermögen sich ernährte und steigerte, von diesem doppelten Nahrungsquelle aus zu einer besonderen höchsten Fähigkeit, in der wir die beiden getheilten Arme des Orchesterstromes, nachdem er durch einmündende Bäche und Flüsse reichlich geschwängert worden ist, gleichsam wieder verbunden und gemeinsam dahinfließen sehen. Da, wo die Gebärde nämlich vollkommen ruht, und die melodische Rede des Darstellers gänzlich schweigt, — also da, wo das Drama aus noch unausgesprochenen inneren Stimmungen heraus sich vorbereitet, vermögen diese bis jetzt noch unausgesprochenen Stimmungen vom Orchester in der Weise ausgesprochen zu werden,

machen. Indem er dieses Verlangen uns hervorruft, verschafft er sich in unserer erregten Empfänglichkeit die bedingende Kraft, welche die Gestaltung der von ihm beabsichtigten Erscheinungen gerade so, wie er sie seiner Absicht gemäß gestalten muß, einzig ihm ermöglichen kann. In der Hervorbringung solcher Stimmungen, wie der Dichter in der unerläßlichen Mithilfe unsererseits sie uns erwecken muß, hat die absolute Instrumentalsprache sich bisher bereits als allvermögend bewährt; denn gerade die Anregung unbestimmter, ahnungsvoller Empfindungen war ihre eigenthümlichste Wirkung, die überall da zur Schwäche werden mußte, wo sie die angeregten Empfindungen auch deutlich bestimmen wollte. Wenden wir diese außerordentliche, einzig ermöglichende Fähigkeit der Instrumentalsprache nun auf die Momente des Drama's an, wo sie vom Dichter nach einer bestimmten Absicht in Wirklichkeit gesetzt werden soll, so hätten wir uns nun darüber zu verständigen, woher diese Sprache die sinnlichen Ausdrucksmomente zu nehmen habe, in denen sie sich der dichterischen Absicht entsprechend kundgeben soll.

Wir sahen bereits, daß unsere absolute Instrumentalmusik die sinnlichen Momente für ihren Ausdruck aus einer, unserem Ohre urvertrauten Tanzrhythmik und der ihr entstammten Weise, oder aus dem Melos des Volksliedes, wie er unserem Gehöre ebenfalls anerzogen ist, entnehmen mußte. Das immerhin durchaus Unbestimmte in diesen Momenten suchte der absolute Instrumentalkomponist dadurch zu einem bestimmten Ausdrucke zu erheben, daß er diese Momente nach Verwandtschaft und Unterschiedenheit, durch wachsende und abnehmende Stärke, wie durch beschleunigte und gehemmte Bewegung des Vortrages, und endlich durch besondere Charakteristik des Ausdruckes vermöge der mannigfaltigen Individualität der Toninstrumente, zu einem der Phantasie dargestellten Bilde fügte, daß er schließlich doch nur wieder durch genaue — außermusikalische — Angabe des geschilderten Gegenstandes erst deutlich zu machen sich gedrängt fühlte. Die sogenannte „Tonmalerei" ist der ersichtliche Ausgang der Entwickelung unserer absoluten Instrumentalmusik gewesen: in ihr hat diese Kunst ihren Ausdruck, der sich nicht mehr an das Gefühl, sondern an die Phantasie wendet, empfindlich erkältet, und Jeder wird diesen Eindruck deutlich wahrnehmen, der auf ein Beethoven'sches Tonstück eine Mendelssohn'sche oder

gar eine Berlioz'ſche Orcheſterkompoſition hört. Dennoch iſt nicht zu läugnen, daß dieſer Entwickelungsgang ein nothwendiger war, und die beſtimmte Wendung zur Tonmalerei aus aufrichtigeren Motiven hervorging, als z. B. die Rückkehr zum fingirten Style Bach's. Namentlich iſt aber auch nicht zu verkennen, daß das ſinnliche Vermögen der Inſtrumentalſprache durch die Tonmalerei ungemein geſteigert und bereichert worden iſt. — Erkennen wir nun, daß dieſes Vermögen nicht nur in das Unermeßliche geſteigert, ſondern ſeinem Ausdrucke zugleich das Erkaltende vollſtändig benommen werden kann, wenn der Tonmaler ſtatt an die Phantaſie ſich wieder an das Gefühl wenden darf, was ihm dadurch geboten wird, daß der von ihm nur an den Gedanken mitgetheilte Gegenſtand ſeiner Schilderung als ein gegenwärtiger, wirklicher an die Sinne kundgethan wird, und zwar eben nicht als bloßes Hilfsmittel zum Verſtändniſſe ſeines Tongemäldes, ſondern als aus einer höchſten dichteriſchen Abſicht, zu deren Verwirklichung das Tongemälde das Helfende ſein ſoll, bedingt. Der Gegenſtand des Tongemäldes konnte nur ein Moment aus dem Naturleben oder aus dem Menſchenleben ſelbſt ſein. Gerade ſolche Momente aus dem Natur- oder

— also die Wortsprache, deren bestimmende Kundgebung wir uns hier eben als eine durch das angeregte Verlangen erst hervorzurufende denken. Keine Sprache ist fähig, eine vorbereitende Ruhe so bewegungsvoll auszudrücken, als die Instrumentalsprache: diese Ruhe zum bewegungsvollen Verlangen zu steigern, ist ihr eigenthümlichstes Vermögen. Was sich uns aus einer Naturscene oder aus einer schweigsamen, gebärdelosen menschlichen Erscheinung an das Auge darbietet, und von dem Auge aus unsere Empfindung zu ruhiger Betrachtung bestimmt, das vermag die Musik in der Weise der Empfindung zuzuführen, daß sie, von dem Momente der Ruhe ausgehend, diese Empfindung zur Spannung und Erwartung bewegt, und somit eben das Verlangen erweckt, dessen der Dichter zur Kundgebung seiner Absicht als ermöglichende Hilfe unsererseits bedarf. Dieser Anregung unseres Gefühles nach einem bestimmten Gegenstande hin hat der Dichter sogar nöthig, um uns selbst auf eine bestimmende Erscheinung für das Auge vorzubereiten, nämlich — selbst die Erscheinung der Naturscene oder menschlicher Persönlichkeiten uns nicht eher vorzuführen, als bis unsere auf sie erregte Erwartung sie, in der Art wie sie sich kundgiebt, als nothwendig, weil der Erwartung entsprechend, bedingt. —

Der Ausdruck der Musik wird, bei der Verwendung dieser äußersten Fähigkeit, so lange ein gänzlich vager und unbestimmender bleiben, als er nicht die soeben bezeichnete dichterische Absicht in sich aufnimmt: diese aber, welche sich auf eine bestimmte zu verwirklichende Erscheinung bezieht, vermag im Voraus dieser Erscheinung die sinnlichen Momente des vorbereitenden Tonstückes so zu entnehmen, daß sie in beziehungsvoller Weise ihr ganz so entsprechen, wie die endlich vorgeführte Erscheinung den Erwartungen entspricht, die das vorausverkündende Tonstück in uns erregte. Die wirkliche Erscheinung tritt demnach als erfülltes Verlangen, als gerechtfertigte Ahnung vor uns hin; und rufen wir uns nun zurück, daß der Dichter die Erscheinungen des Drama's als über das gewöhnliche Leben hervorragende, wunderbare dem Gefühle vergegenwärtigen muß, so haben wir auch zu begreifen, daß diese Erscheinungen sich als solche uns nicht kundgeben würden, oder daß sie uns unverständlich und fremdartig vorkommen müßten, wenn ihre endlich nackte Kundgebung nicht aus unserer vorbereiteten und zu ahnungs-

voller Erwartung gespannten Empfindung in der Weise als nothwendig bedingt werden könnte, daß wir sie als Erfüllung einer Erwartung geradeswegs fordern. Nur der so vom Dichter erfüllten Tonsprache des Orchesters ist es aber möglich, diese nothwendige Erwartung in uns anzuregen, und ohne seine künstlerische Hilfe vermag das wundervolle Drama daher weder entworfen noch ausgeführt zu werden.

VI.

Wir haben nun alle Bänder des Zusammenhanges für den einigen Ausdruck des Drama's erfaßt, und uns jetzt nur noch darüber zu verständigen, wie sie unter sich verknüpft werden sollen, um als einige Form einem einigen Gehalte zu entsprechen, der nur durch die Möglichkeit dieser einigen Form als ein ebenfalls einiger erst sich zu gestalten vermag. —

Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist die Versmelodie des Darstellers: auf sie bezieht sich als Stütze die vorbereitende absolute Orchestermelodie; aus ihr

Orchester allein zurückgelassen, um in ihm, frei von aller Beengung, zu unermeßlich mannigfaltiger Kundgebung sich zu entwickeln; seine reale, individuell menschliche Erscheinung ist dafür aber aus der Orchestra hinauf auf die Bühne versetzt, um den, im griechischen Chore liegenden Keim seiner menschlichen Individualität zu höchster selbständiger Blüthe, als unmittelbar handelnder und leidender Theilnehmer des Drama's selbst, zu entfalten.

Betrachten wir nun, wie der Dichter vom Orchester aus, in welchem er vollständig zum Musiker geworden ist, sich zu seiner Absicht, die ihn bis hierher geführt, zurückwendet, und zwar, um sie, durch die nun unermeßlich reich ihm erwachsenen Mittel des Ausdruckes, vollkommen zu verwirklichen.

Die dichterische Absicht verwirklichte sich zunächst in der Versmelodie; den Träger und Verdeutlicher der reinen Melodie lernten wir im harmonischen Orchester erkennen. Es bleibt nun noch genau zu ermessen, wie jene Versmelodie sich zum Drama selbst verhalte, und welche ermöglichende Wirksamkeit bei diesem Verhältnisse das Orchester ausüben könnte.

Wie haben dem Orchester bereits die Fähigkeit abgewonnen, Ahnungen und Erinnerungen zu erwecken; die Ahnung haben wir als Vorbereitung der Erscheinung, welche endlich in Gebärde und Versmelodie sich kundgiebt, — die Erinnerung dagegen als Ableitung von ihr gefaßt, und wir müssen nun genau bestimmen, was, der dramatischen Nothwendigkeit gemäß, gleichzeitig mit der Ahnung und Erinnerung den Raum des Drama's in der Weise erfüllt, daß Ahnung und Erinnerung zur vollsten Ergänzung seines Verständnisses eben nothwendig waren.

Die Momente, in denen das Orchester sich so selbständig aussprechen durfte, müssen jedenfalls solche sein, die das volle Aufgehen des Sprachgedankens in die musikalische Empfindung von Seiten der dramatischen Persönlichkeiten noch nicht ermöglichen. Wie wir dem Wachsen der musikalischen Melodie aus dem Sprachverse zusahen, und dieses Wachsen als aus der Natur des Sprachverses bedingt erkannten; wie wir die Recht-

fertigung, d. h. das Verſtändniß der Melodie aus dem bedingenden Sprachverſe nicht nur als ein künſtleriſch zu Denkendes und Auszuführendes, ſondern als ein nothwendig vor unſerem Gefühle organiſch zu Bewerkſtelligendes und im Gebärungsprozeſſe ihm Vorzuführendes begreifen mußten: ſo haben wir auch die dramatiſche Situation aus den Bedingungen herauswachſend uns vorzuſtellen, die ſich vor unſeren Augen zu der Höhe ſteigern, auf welcher die Versmelodie als einzig entſprechender Ausdruck eines beſtimmt ſich kundgebenden Empfindungsmomentes uns nothwendig erſcheint.

Eine fertige, geſchaffene Melodie — ſo ſahen wir — blieb uns unverſtändlich, weil willkürlich deutbar; eine fertige, geſchaffene Situation muß uns ebenſo unverſtändlich bleiben, wie die Natur uns unverſtändlich blieb, ſo lange wir ſie als etwas Erſchaffenes anſahen, wogegen ſie uns jetzt verſtändlich iſt, wo wir ſie als das Seiende, d. h. das ewig Werdende, erkennen, — als ein Seiendes, deſſen Werden in nächſten und weiteſten Kreiſen uns ſtets gegenwärtig iſt. Dadurch, daß der Dichter ſein Kunſtwerk uns im ſteten organiſchen Werden vorführt, und uns ſelbſt zu organiſch mitwirkenden Zeugen dieſes Werdens

muthung verletzen könnte: sein wichtigster Bundesgenosse wäre ihm augenblicklich untreu gemacht. Organisches Werden ist aber nur das Wachsen von Unten nach Oben, das Hervorgehen aus niedereren Organismen zu höheren, die Verbindung bedürftiger Momente zu einem befriedigenden Momente. Wie nun die dichterische Absicht die Momente der Handlung und ihre Motive aus solchen sammelte, die im gewöhnlichen Leben wirklich, nur ihrem Zusammenhange nach unendlich ausgedehnt und unübersehbar weit verzweigt, vorhanden sind; wie sie diese Momente und Motive um einer verständlichen Darstellung willen zusammendrängte und in dieser Zusammendrängung verstärkte: so hat die dichterische Absicht um ihrer Verwirklichung willen genau ebenso zu Werke zu gehen, wie sie in der gedachten Dichtung jener Momente verfuhr; denn ihre Absicht verwirklicht sich nur dadurch, daß sie unser Gefühl zur Theilhaberin an ihrer gedachten Dichtung macht. — Das Allerfaßlichste ist dem Gefühle unsere Anschauung des gewöhnlichen Lebens, in welchem wir aus Neigung und Bedürfniß gerade so handeln, wie wir es gewohnt sind. Sammelte der Dichter daher aus diesem Leben und der ihm gewohnten Anschauung seine Motive, so hat er auch seine gedichteten Gestalten zunächst uns nach einer Äußerung vorzuführen, die diesem Leben nicht so fremd ist, daß sie von den ihm Befangenen gar nicht verstanden werden könnte. Er hat sie daher uns zuerst in Lebenslagen zu zeigen, die eine kenntliche Ähnlichkeit mit denen haben, in denen wir uns selbst befunden haben oder doch befunden haben können; auf solcher Grundlage erst kann er stufenweise zur Bildung von Situationen aufsteigen, deren Kraft und Wunderbarkeit uns eben aus dem gewöhnlichen Leben herausversetzen, und den Menschen uns nach der höchsten Fülle seines Vermögens zeigen. Wie diese Situationen durch die Fernhaltung alles zufällig Erscheinenden in der Begegnung stark kundgebender Individualitäten zu der Höhe wachsen, auf der sie uns über das gewöhnliche menschliche Maaß erhoben scheinen, — so hat nothwendig auch der Ausdruck der Handelnden und Leidenden sich aus einem, dem gewöhnlichen Leben noch kenntlichen, nur mit wohlbedingter Steigerung zu einem solchen zu erheben, wie wir ihn in der musikalischen Versmelodie als einen über den gewöhnlichen Ausdruck erhöhten bezeichneten.

Es gilt nun aber den Punkt zu bestimmen, den wir als den niedrigsten für die Situation und den Ausdruck festzusetzen haben, und von dem wir zu jenem Wachsen vorschreiten sollen. Betrachten wir näher, so wird dieser Punkt genau derselbe sein, auf den wir uns stellen müssen, um die Verwirklichung der dichterischen Absicht durch Mittheilung derselben überhaupt zu ermöglichen, und dieser liegt da, wo die dichterische Absicht sich vom gewöhnlichen Leben, aus dem sie hervorging, trennt, um sein gedichtetes Bild ihm vorzuhalten. Auf diesem Punkte stellt sich der Dichter mit dem lauten Bekenntnisse seiner Absicht den im gewöhnlichen Leben Befangenen gegenüber, und ruft sie zur Aufmerksamkeit auf: er kann nicht eher vernommen werden, als bis diese Aufmerksamkeit ihm willig zugewandt ist, — bis unsere, durch das gewöhnliche Leben zerstreuten Empfindungen sich zu einer gedrungenen erwartungsvollen Empfindung ebenso sammeln, wie der Dichter in seiner Absicht bereits die Momente und Motive der dramatischen Handlung aus diesem selben Leben gesammelt hat. Die willige Erwartung, oder der erwartungsvolle Wille der Zuhörer ist nun das erste ermöglichende Mo-

ment für das Kunstwerk und als bestimmt den Ausdruck in

der Scene als dramatische Person vor, so würde es das angeregte Gefühl nur verletzen und enttäuschen, wenn diese in einem Sprachausdrucke sich kundgeben sollte, der uns plötzlich wieder die gewöhnlichste Äußerung des Lebens zurückriefe, aus dem wir soeben versetzt waren*). In der Sprache, die unsere Empfindung anregte, soll auch jene Person sich nun kundgeben, und zwar als eine solche, auf die eben unsere Empfindung hingeleitet war. In dieser Tonsprache muß die dramatische Person sprechen, sollen wir sie mit dem angeregten Gefühle verstehen: sie muß in ihr aber zugleich so sprechen, daß sie die in uns angeregte Empfindung zu bestimmen vermag, und unsere allgemeinhin angeregte Empfindung bestimmt sich nur dadurch, daß ihr ein fester Punkt gegeben wird, um welchen sie sich als menschliches Mitgefühl sammeln, und an welchem sie zur besonderen Theilnahme an diesem einen, in dieser bestimmten Lebenslage befindlichen, von dieser Umgebung beeinflußten, von diesem Willen beseelten, und in diesem Vorhaben begriffenen Menschen sich verdichten kann. Diese, dem Gefühle nothwendigen Bedingungen der Kundgebung einer Individualität können überzeugend nur in der Wortsprache dargelegt werden, in derselben Sprache, die dem gewöhnlichen Leben unwillkürlich verständlich ist, und in welcher wir uns gegenseitig eine Lage und einen Willen mittheilen, denen diejenigen ähnlich sein müssen, welche die dramatische Person uns jetzt darlegt, sobald sie von uns verstanden werden sollen. Wie unsere erregte Stimmung aber bereits forderte, daß diese Wortsprache eine von der Tonsprache, die unsere Empfindung eben erregte, nicht durchaus unterschiedene sein dürfe, sondern mit ihr bereits verschmolzen sein müsse — gleichsam als der Verständlicher, aber zugleich auch Theilhaber der angeregten Empfindung —, so bestimmt sich auch ganz von selbst hierdurch schon der Inhalt des von der dramatischen Person Dargelegten

weiß, daß diese Tonstücke – sobald in ihnen überhaupt Etwas zu verstehen war – anstatt vor dem Drama, nach demselben vorgetragen werden müßten, um verstanden zu werden. Die Eitelkeit verführte den Musiker, in der Ouvertüre — und zwar im glücklichsten Falle — die Ahnung schon mit absolut musikalischer Gewißheit über den Gang des Drama's erfüllen zu wollen.

*) Die stets noch beibehaltene Zwischenaktsmusik in den Schauspielen ist ein beredtes Zeugniß von der Kunstgedankenlosigkeit unserer Schauspiel-Dichter und Anordner.

wiederum als ein über den Inhalt einer gewöhnlichen Lebenslage so erhobener, als der Ausdruck es über den des gewöhnlichen Lebens ist; und der Dichter hat sich nur an das Charakteristische dieses geforderten und gewonnenen Ausdruckes zu halten, — er hat nur darauf bedacht zu sein, diesen Ausdruck mit dem ihn rechtfertigenden Inhalte zu erfüllen, um sich des erhobenen Standpunktes genau bewußt zu werden, auf dem er, vermöge des losen Mittels des Ausdruckes, für die Geltendmachung seiner Absicht angelangt ist.

Dieser Standpunkt ist ein bereits so erhöhter, daß der Dichter das Ungewöhnliche und Wunderbare, das ihm zur Verwirklichung seiner Absicht nothwendig ist, unmittelbar von hier aus seine Entwickelung nehmen lassen kann, weil er es sogar schon muß. Das Wunderbare der dramatischen Individualitäten und Situationen entwickelt er ganz in dem Grade, als ihm dazu der Ausdruck zu Gebote steht, nämlich — als die Sprache der Darsteller, nach genauer Berichtigung der Basis der Situation als einer dem menschlichen Leben entnommenen und verständlichen, sich aus der bereits tönenden Wortsprache zu der wirklichen

ein verſchiedenes, denn es geſtaltet ſich nicht aus einem immer gleichbleibenden Stoffe, ſondern es nimmt dieſen Stoff aus den unendlich mannigfaltigen Erſcheinungen eines unermeßlich vielfach zuſammengeſetzten Lebens unterſchiedener Menſchen in unterſchiedenen Umſtänden, die wiederum nur ein Gemeinſames haben, nämlich — daß ſie eben Menſchen und menſchliche Umſtände ſind. Die nie gleiche Individualität der Menſchen und Umſtände erhält durch gegenſeitige Berührung eine immer neue Phyſiognomie, die der dichteriſchen Abſicht ſtets neue Nothwendigkeiten für ihre Verwirklichung zuführt. Aus dieſen Nothwendigkeiten hat ſich das Drama, jener wechſelnden Individualität entſprechend, immer anders und neu zu geſtalten; und Nichts zeugte daher mehr für die Unfähigkeit vergangener und gegenwärtiger Kunſtperioden zur Geſtaltung des wahren Drama's, als daß Dichter und Muſiker von vornherein nach Formen ſuchten und Formen feſtſtellten, die ihnen das Drama inſofern erſt ermöglichen ſollten, als ſie in dieſe Formen einen beliebigen Stoff zur Dramatiſirung einzugießen hätten. Keine Form war für die Ermöglichung des wirklichen Drama's aber beängſtigender und unfähiger, als die Opernform mit ihrem einſürallemaligen Zuſchnitte von, dem Drama ganz abliegenden, Geſangſtücksformen: ſo viel unſere Opernkomponiſten ſich mühten und quälten ſie auszudehnen und zu vermannigfachen, das unergiebige, zuſammenhangloſe Stückwerk konnte — wie wir an ſeinem Orte dieß ſahen — nur vollends zu Wuſt und Unrath ſich zerſtücken.

Führen wir uns dagegen nun überſichtlich die Form des von uns gemeinten Drama's vor, um ſie, bei allem wohlbedungenen und nothwendigen, immer neu geſtaltenden Wechſel, als eine dem Weſen nach vollkommen, ja einzig einheitliche zu erkennen. Beachten wir aber auch, was ihr dieſe Einheit ermöglicht.

Die einheitliche künſtleriſche Form iſt nur als Kundgebung eines einheitlichen Inhaltes denkbar: den einheitlichen Inhalt erkennen wir aber nur daran, daß er ſich in einem künſtleriſchen Ausdrucke mittheilt, durch den er ſich vollſtändig an das Gefühl kundzugeben vermag. Ein Inhalt, der einen zwiefachen Ausdruck bedingen würde, d. h. einen Ausdruck, durch den der Mittheilende ſich abwechſelnd an den Verſtand und an

das Gefühl zu wenden hätte, ein solcher Inhalt konnte ebenfalls nur ein zwiespaltiger, uneiniger sein. — Jede künstlerische Absicht ringt ursprünglich nach einheitlicher Gestaltung, denn nur in dem Grade, als sie dieser Gestaltung sich nähert, wird überhaupt eine Kundgebung zu einer künstlerischen: ihre nothwendige Spaltung tritt aber genau von da ab ein, wo der zu Gebote gestellte Ausdruck die Absicht nicht mehr vollständig mitzutheilen vermag. Da es der unwillkürliche Wille jeder künstlerischen Absicht ist, sich an das Gefühl mitzutheilen, so kann der spaltende Ausdruck nur ein solcher sein, welcher das Gefühl nicht vollständig zu erregen vermag: das Gefühl vollständig erregen muß aber ein Ausdruck, der diesen seinen Inhalt vollständig mittheilen will. Dem bloßen Wortsprachdichter war diese vollständige Erregung des Gefühles durch sein Ausdrucksorgan unmöglich, und was er daher durch dieses dem Gefühle nicht mittheilen konnte, mußte er, um den Inhalt seiner Absicht vollständig auszusprechen, dem Verstande kundgeben: diesem mußte er Dies zu denken überlassen, was er von dem Gefühle nicht empfinden lassen konnte, und er konnte endlich auf dem Punkte der Entscheidung seine Tendenz nur als Sentenz, d. h. als nackte,

Verstand zu wenden; der Dichter — um ein unvollständig erregtes Gefühl zu bestimmen, der Musiker — um vor einem zwecklos erregten Gefühle sich zu entschuldigen.

Wollen wir daher den Ausdruck genau bezeichnen, der als ein einiger auch einen einigen Inhalt ermöglichen würde, so bestimmen wir ihn als einen solchen, der eine umfassendste Absicht des dichterischen Verstandes am entsprechendsten dem Gefühle mitzutheilen vermag. Ein solcher Ausdruck ist nun derjenige, *der in jedem seiner Momente die dichterische Absicht in sich schließt, in jedem sie aber auch vor dem Gefühle verbirgt, nämlich — sie verwirklicht.* — Selbst der Worttonsprache wäre dieses vollständige Bergen der dichterischen Absicht nicht möglich, wenn ihr nicht ein zweites, mitertönendes Tonsprachorgan zugegeben werden könnte, welches überall da, wo die Worttonsprache, als unmittelbarste Bergerin der dichterischen Absicht, in ihrem Ausdrucke nothwendig so tief sich herabsenken muß, daß sie, um der unzerreißlichen Verbindung dieser Absicht mit der Stimmung des gewöhnlichen Lebens willen, sie mit einem fast schon durchsichtigen Tonschleier nur noch verdecken kann, das Gleichgewicht des einigen Gefühlsausdruckes vollkommen aufrecht zu erhalten vermag.

Das Orchester ist, wie wir sahen, dieses, die Einheit des Ausdruckes jederzeit ergänzende Sprachorgan, welches da, wo der Worttonsprachausdruck der dramatischen Personen sich, zur deutlicheren Bestimmung der dramatischen Situation, bis zur Darlegung seiner kenntlichsten Verwandtschaft mit dem Ausdrucke des gewöhnlichen Lebens als Verstandesorgan herabsenkt, durch sein Vermögen der musikalischen Kundgebung der Erinnerung oder Ahnung den gesenkten Ausdruck der dramatischen Person der Art ausgleicht, daß das angeregte Gefühl stets in seiner gehobenen Stimmung bleibt, und nie durch gleiches Herabsinken in eine reine Verstandesthätigkeit sich zu verwandeln hat. Die gleiche Höhe des Gefühles, von der dieses nie herabzusinken, sondern nur noch sich zu steigern hat, bestimmt sich durch die gleiche Höhe des Ausdruckes, und durch diesen die Gleichheit, das ist: Einheit des Inhaltes.

Beachten wir aber wohl, daß die ausgleichenden Ausdrucksmomente des Orchesters *nie aus der Willkür des Musikers*, als etwa bloß künstliche Klangzuthat, sondern *nur aus der*

Absicht des Dichters zu bestimmen sind. Sprechen diese Momente etwas mit der Situation der dramatischen Personen Unzusammenhangendes, ihnen Überflüssiges, aus, so ist auch die Einheit des Ausdruckes durch Abweichung vom Inhalte gestört. Die bloße absolut musikalische Ausschmückung gesenkter oder vorbereitender Situationen, wie sie in der Oper zur Selbstverherrlichung der Musik in sogenannten „Ritornells", Zwischenspielen, und selbst auch zur Gesangsbegleitung beliebt wird, hebt die Einheit des Ausdruckes vollständig auf, und wirft die Theilnahme des Gehöres auf die Kundgebung der Musik — nicht mehr als Ausdruck, sondern gewissermaßen als Ausgedrucktes selbst. Auch jene Momente müssen nur durch die dichterische Absicht bedingt sein, und zwar in der Weise, daß sie als Ahnung oder Erinnerung unser Gefühl immer einzig nur auf die dramatische Person und das mit ihr Zusammenhängende oder von ihr Ausgehende hinweisen. Wir dürfen diese ahnungs- oder erinnerungsvollen melodischen Momente nicht anders vernehmen, als daß sie uns eine von uns empfundene Ergänzung der Kundgebung der Person erscheinen, die jetzt vor unseren Augen ihre volle Empfindung noch nicht äußern will oder kann.

Diese melodischen Momente an sich dann genommen, das Ge-

Übergänge der Empfindung gleichsam aus unserer eigenen, immer rege erhaltenen Theilnahme zu bedingen.

Diese melodischen Momente, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Erinnerung zur Ahnung machen, werden nothwendig nur *den wichtigsten Motiven* des Drama's entblüht sein, und die wichtigsten von *ihnen* werden wiederum an Zahl denjenigen Motiven entsprechen, die der Dichter als zusammengedrängte, verstärkte Grundmotive der ebenso verstärkten und zusammengedrängten Handlung zu den *Säulen* seines dramatischen Gebäudes bestimmte, die er grundsätzlich nicht in verwirrender Vielheit, sondern in plastisch zu ordnender, für leichte Übersicht nothwendig bedingter geringerer Zahl verwendet. In diesen Grundmotiven, die eben nicht Sentenzen, sondern plastische Gefühlsmomente sind, wird die Absicht des Dichters, als eine durch das Gefühlsempfängniß verwirklichte, am verständlichsten; und der Musiker, als Verwirklicher der Absicht des Dichters, hatte diese zu melodischen Momenten verdichteten Motive, *im vollsten Einverständnisse mit der dichterischen Absicht*, daher leicht so zu ordnen, daß in ihrer wohlbedingten wechselseitigen Wiederholung ihm ganz von selbst auch die höchste einheitliche musikalische Form entsteht, — eine Form, wie sie der Musiker bisher willkürlich sich zusammenstellte, die aus der dichterischen Absicht aber erst zu einer nothwendigen, wirklich einheitlichen, das ist: *verständlichen*, sich gestalten kann.

In der Oper hatte der Musiker bisher eine einheitliche Form für das ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt: jedes einzelne Gesangsstück war eine ausgefüllte Form für sich, die mit den übrigen Tonstücken der Oper nur ihrer äußeren Struktur nach als ähnlich, keineswegs aber einem formbedingenden Inhalte nach wirklich zusammenhing. Das Zusammenhangslose war so recht eigentlich der Charakter der Opernmusik. Nur das einzelne Tonstück hatte eine in sich zusammenhängende Form, die aus absolut musikalischem Ermessen hergeleitet, durch die Gewohnheit erhalten, und dem Dichter als Zwangsjoch aufgelegt war. Das Zusammenhängende in diesen Formen bestand darin,

daß ein von vornherein fertiges Thema mit einem zweiten Mittelthema abwechselte, und nach muſikaliſch motivirter Willkür ſich wiederholte. Wechſel, Wiederholung, Verkürzung und Verlängerung der Themen machten die einzig durch ſie bedingte Bewegung des großeren abſoluten Inſtrumentaltonſtuckes, des Symphonieſatzes, aus, der aus einem, vor dem Gefuhle möglichſt zu rechtfertigenden Zuſammenhange der Themen und ihrer Wiederkehr eine einheitvolle Form zu gewinnen ſtrebte. Die Rechtfertigung dieſer Wiederkehr beruhte aber immer nur auf einer gedachten, nie verwirklichten Annahme, und nur die dichteriſche Abſicht kann dieſe Rechtfertigung wirklich ermoglichen, weil ſie dieſe als eine nothwendige Bedingung ihrer Verſtändlichkeit geradeswegeſ erfordert.

Die zu genau unterſcheidbaren, und ihren Inhalt vollkommen verwirklichenden melodiſchen Momenten gewordenen Hauptmotive der dramatiſchen Handlung bilden ſich in ihrer beziehungsvollen, ſtets wohlbedingten — dem Reime ähnlichen Wiederkehr zu einer einheitlichen kunſtleriſchen Form, die ſich nicht nur uber engere Theile des Drama's, ſondern über das ganze Drama ſelbſt*) als ein bindender Zuſammenhang erſtreckt,

lichen Ausdrucke an das Gefühl mittheilen kann, daß dieser Inhalt in all' seinen Momenten sich als ein das Gefühl vollkommen erregender und vollkommen befriedigender kundgiebt. Der Inhalt hat also ein im Ausdrucke stets gegenwärtiger, und dieser Ausdruck daher ein den Inhalt nach seinem Umfange stets vergegenwärtigender zu sein; denn das Ungegenwärtige erfaßt nur der Gedanke, nur das Gegenwärtige aber das Gefühl.

In dieser Einheit des stets vergegenwärtigenden, und den Inhalt nach seinem Zusammenhange umfassenden Ausdruckes ist zugleich und einzig entscheidend auch das bisherige Problem der Einheit des Raumes und der Zeit gelöst.

Raum und Zeit konnten, als Abstraktionen von der wirklichen leiblichen Eigenschaft der Handlung, nur darum die Aufmerksamkeit unserer Drama-konstruirenden Dichter fesseln, weil ein einiger, vollkommen verwirklichender Ausdruck des gewollten dichterischen Inhaltes ihnen nicht zu Gebote stand. Raum und Zeit sind gedachte Eigenschaften wirklicher sinnlicher Erscheinungen, die, sobald sie gedacht werden, in Wahrheit die Kraft der Kundgebung bereits verloren haben: der Körper dieser Abstraktionen ist das Wirkliche, Sinnfällige der Handlung, die in einer bestimmten räumlichen Umgebung, und in einer von ihr aus sich bedingenden Andauer der Bewegung sich kundgiebt. Die Einheit des Drama's in die Einheit von Raum und Zeit setzen, heißt sie in Nichts setzen, denn Raum und Zeit sind an sich Nichts, und werden erst Etwas dadurch, daß sie von etwas Wirklichem, einer menschlichen Handlung und ihrer natürlichen Umgebung, verneint werden. Diese menschliche Handlung muß das an sich Einheitliche, das ist: Zusammenhängende, sein; nach der Möglichkeit, ihren Zusammenhang zu einem überschaulichen zu machen, bedingt sich die Annahme ihrer Zeitdauer, und nach der Möglichkeit einer vollkommen entsprechenden Darstellung der Scene bedingt sich die Ausdehnung im Raume; denn sie will nur Eines: sich dem Gefühle verständlich machen. — In dem einigsten Raume und in der gedrängtesten Zeit kann sich nach Belieben eine vollkommen uneinige und zusammenhangslose Hand-

lung ausbreiten, wie wir dieß denn auch in unseren Einheitsstücken zum Genüge sehen. Die Einheit der Handlung bedingt sich dagegen aus ihrem verständlichen Zusammenhange selbst; nur durch Eines kann sie aber diesen verständlich kundgeben, und dieses ist nicht Raum und Zeit, sondern der Ausdruck. Haben wir diesen Ausdruck als einheitlichen, d. h. zusammenhängenden und stets den Zusammenhang vergegenwärtigenden, mit dem Vorhergehenden genau ermittelt und als wohlzuermöglichend bezeichnet, so haben wir auch in diesem Ausdrucke das in Zeit und Raum nothwendig Getrennte als ein Wiedervereinigtes und, da wo es zum Verständnisse nöthig war, stets Vergegenwärtigtes gewonnen, denn seine nothwendige Gegenwart liegt nicht im Raume und in der Zeit, sondern in dem Eindrucke, der in Raum und Zeit auf uns sich äußert. Die beim Mangel dieses Ausdruckes entstandenen Bedingungen, wie sie sich an Raum und Zeit knüpften, sind durch den Gewinn dieses Ausdruckes somit aufgehoben, Zeit und Raum durch die Wirklichkeit des Drama's vernichtet.

So wird denn das wirkliche Drama durch Nichts von Außen her mehr beeinflußt, sondern es ist ein organisch Seiendes

Wer mich hiergegen so verstanden hat, als wäre es mir darum zu thun gewesen, ein willkürlich erdachtes System aufzustellen, nach dem fortan Musiker und Dichter arbeiten sollten, der hat mich nicht verstehen wollen. — Wer ferner aber glauben will, das Neue, was ich etwa sagte, beruhe auf absoluter Annahme und sei nicht identisch mit der Erfahrung und der Natur des entwickelten Gegenstandes, der wird mich nicht verstehen können, auch wenn er es wollte. — Das Neue, das ich etwa sagte, ist nichts Anderes als das mir bewußt gewordene Unbewußte in der Natur der Sache, das mir als denkendem Künstler bewußt ward, da ich Das nach seinem Zusammenhange erfaßte, was von Künstlern bisher nur getrennt gefaßt worden ist. Ich habe somit nichts Neues *erfunden*, sondern nur jenen Zusammenhang *gefunden*. —

Es bleibt mir nur noch übrig, das *Verhältniß zwischen Dichter und Musiker*, wie es aus der obigen Darstellung hervorgeht, zu bezeichnen. Um dieß in Kürze zu thun, beantworten wir uns zunächst die Frage: „Hat sich der Dichter dem Musiker, und der Musiker dem Dichter gegenüber zu *beschränken*?“

Die Freiheit des Individuums hat bisher nur in einer — weisen — Beschränkung nach Außen möglich geschienen: Mäßigung seiner Triebe, somit der Kraft seines Vermögens war die erste Anforderung der staatlichen Gemeinsamkeit an den Einzelnen. Die volle Geltendmachung einer Individualität mußte als gleichbedeutend mit der Beeinträchtigung der Individualität Anderer angesehen werden, und Selbstbeschränkung der Individualität war dagegen höchste Tugend und Weisheit. — Genau genommen war diese, vom Weisen gepredigte, von Lehrdichtern besungene, vom Staate endlich als Unterthanspflicht, von der Religion als Pflicht der Demuth geforderte Tugend eine niemals vorhandene, gewollte — aber nicht ausgeübte, gedachte — aber nicht verwirklichte; und so lange eine Tugend gefordert wird, wird sie in Wahrheit auch nicht ausgeübt werden. Die Ausübung dieser Tugend war entweder eine despotisch erzwungene — somit also ohne das Verdienst der Tugend, wie es gedacht wurde; oder sie war eine nothwendig freiwillige, unreflektirte, und dann war die ermöglichende Kraft nicht der selbst-

beſchränkende Wille, ſondern — die Liebe. — Dieſelben Weiſen und Geſetzgeber, welche die Ausübung der Selbſtbeſchränkung durch Reflexion forderten, reflektirten nicht einen Augenblick darüber, daß ſie Knechte und Sklaven unter ſich hatten, denen ſie jede Möglichkeit der Ausübung dieſer Tugend abſchnitten; und doch waren dieſe in Wahrheit die Einzigen, welche ſich wirklich um eines Anderen willen beſchränkten, weil ſie dazu gezwungen waren: unter ſich beſtand bei jener herrſchenden und reflektirenden Ariſtokratie die Selbſtbeſchränkung nur in der Klugheit des Egoismus, die ihnen die Abſonderung, das Unbekümmertſein um Andere anrieth, und dieſes Gehenlaſſen Anderer, das in äußerlichen, der Hochachtung und Freundſchaft abgeborgten Formen ſich einen ganz anmuthigen Schein zu geben wußte, war ihnen gerade nur dadurch möglich, daß andere Menſchen, eben als Knechte und Hörige, ihnen zu Gebote ſtanden, die jene abgeſonderte, wohlbegrenzte Selbſtändigkeit ihren Herren einzig ermöglichten. Wir ſehen in der, jeden wahrhaften Menſchen emporenden, furchtbaren Entſittlichung unſerer heutigen ſozialen Zuſtände das nothwendige Ergebniß der Forderung einer unmöglichen Tugend, die ſchließlich durch eine barbariſche Polizei

Gegenstand, an dem sie diese Fähigkeiten zum Glänzen brächten, eben das Drama wäre, so würde es diesem natürlich wie dem Kranken zwischen zwei Ärzten gehen, von denen jeder seine Geschicklichkeit nach einer entgegengesetzten Richtung der Wissenschaft hin zeigen wollte: der Kranke würde bei der besten Natur zu Grunde gehen müssen. — Beschränken sich Dichter und Musiker nun gegenseitig aber nicht, sondern erregen sie in der Liebe ihr Vermögen zur höchsten Macht, sind sie in der Liebe somit ganz, was sie irgend sein können, *gehen sie* in dem sich dargebrachten Opfer ihrer höchsten Potenz *gegenseitig in sich unter*, — so ist das Drama nach seiner höchsten Fülle geboren. —

Ist die *dichterische Absicht* — als solche — noch vorhanden und merklich, so ist sie im Ausdrucke des Musikers noch nicht untergegangen, d. h. verwirklicht; ist aber der *Ausdruck des Musikers* — als solcher — noch kenntlich, so ist er auch von der dichterischen Absicht noch nicht erfüllt; und erst wenn er in der Verwirklichung dieser Absicht als ein Besonderes, Merkliches untergeht, ist weder Absicht noch Ausdruck mehr vorhanden, sondern das Wirkliche, was beide *wollten*, ist *gekonnt*, und dieses Wirkliche ist das Drama, bei dessen Vorführung wir weder an Absicht noch Ausdruck mehr erinnert werden sollen, sondern dessen Inhalt als eine, vor unserem Gefühle als nothwendig gerechtfertigte menschliche Handlung, uns unwillkürlich erfüllen soll.

Erklären wir dem *Musiker* daher, daß jedes, auch das geringste Moment seines Ausdruckes, *in welchem die dichterische Absicht nicht enthalten*, und welches von ihr zu ihrer Verwirklichung nicht als nothwendig bedingt ist, überflüssig, störend, schlecht ist; daß jede seiner Kundgebungen eine eindruckslose ist, wenn sie unverständlich bleibt, und daß sie verständlich nur dadurch wird, wenn sie die dichterische Absicht in sich schließt; daß er, als Verwirklicher der dichterischen Absicht, aber ein unendlich Höherer ist, als er in seinem willkürlichen Schaffen ohne diese Absicht war, — denn als eine bedingte, befriedigende Kundgebung ist die seinige selbst höher als die der bedingenden bedürftigen Absicht an sich, die wiederum dennoch die höchste, menschliche ist; daß er endlich, als von dieser Absicht in seiner Kundgebung bedingt, zu einer bei Weitem reicheren Kundgebr seines Vermögens veranlaßt wird, als er es in seiner einse

Stellung war, wo er — um möglichster Verſtändlichkeit wegen ſich ſelbſt beſchränken, nämlich zu einer Thätigkeit anhalten mußte, die nicht ſeine eigenthümliche als Muſiker war, während er gerade jetzt zur unbeſchränkteſten Entfaltung ſeines Vermögens nothwendig aufgefordert iſt, weil er ganz nur Muſiker ſein darf und ſoll.

Dem Dichter erklären wir aber, daß ſeine Abſicht, wenn ſie im Ausdrucke des von ihm bedingten Muſikers — ſo weit ſie eine in das Gehör kundzugebende iſt — nicht vollſtändig verwirklicht werden könnte, auch keine höchſte dichteriſche Abſicht überhaupt iſt; daß überall da, wo ſeine Abſicht noch kenntlich iſt, er auch noch nicht vollſtändig gedichtet hat; daß er daher ſeine Abſicht als eine höchſte dichteriſche nur darnach bemeſſen kann, daß ſie im muſikaliſchen Ausdrucke vollkommen zu verwirklichen iſt.

Das Maaß des Dichtungswerthen bezeichnen wir ſchließlich daher ſo: wenn Voltaire von der Oper ſagte: „was zu albern iſt, um geſprochen zu werden, das läßt man ſingen“, ſo ſagen wir von dem vor uns liegenden Drama dagegen: was nicht werth iſt geſungen zu werden, iſt auch nicht der Dich-

aufnähme, die schöne edelste Liebe hervorblühen, die wir als die ermöglichende Kraft des Kunstwerkes erkannt haben. Schon daß der Dichter seine — wie nicht anders möglich — hier nur angedeutete Absicht von dem Jüngeren vollkommen verstanden wüßte, und daß dieser Jüngere fähig wäre, seine Absicht zu verstehen, würde den Liebesbund knüpfen, in welchem der Musiker zum nothwendigen Gebärer des Empfangenen würde; denn sein Antheil an dem Empfängnisse ist der Trieb, mit warmem, vollem Herzen das Empfangene weiter mitzutheilen. An diesem, in einem Anderen erregten Triebe würde der Dichter selbst eine immer steigende Wärme für sein Erzeugniß gewinnen, die ihn zur mitthätigsten Theilnahme auch an der Geburt selbst bestimmen müßte. Gerade die Doppelthätigkeit der Liebe müßte eine nach jeder Seite hin unendlich anregende, fördernde und ermöglichende künstlerische Kraft äußern.

Betrachten wir aber die Stellung, die gegenwärtig Dichter und Musiker zu einander einnehmen, und erkennen wir diese nach den Grundsätzen der Selbstbeschränkung als egoistische Absonderung so geordnet, wie wir sie zwischen allen Faktoren unserer heutigen staatlichen Gesellschaft wahrzunehmen haben, so fühlen wir allerdings, daß da, wo einer unwürdigen Öffentlichkeit gegenüber Jeder für sich glänzen will, nur der Einzelne den Geist der Gemeinschaft in sich aufnehmen und nach — immerhin unvermögenden — Kräften pflegen und entwickeln kann. Nicht Zweien kann gegenwärtig der Gedanke zur gemeinschaftlichen Ermöglichung des vollendeten Drama's kommen, weil Zweie im Austausche dieses Gedankens der Öffentlichkeit gegenüber die Unmöglichkeit der Verwirklichung mit nothwendiger Aufrichtigkeit sich eingestehen müßten, und dieses Geständniß ihr Unternehmen daher im Keime ersticken würde. Nur der Einsame vermag in seinem Drange die Bitterkeit dieses Geständnisses in sich zu einem berauschenden Genusse umzuwandeln, der ihn mit trunkenem Muthe zu dem Unternehmen treibt, das Unmögliche zu ermöglichen; denn er allein ist von zwei künstlerischen Gewalten gedrängt, denen er nicht widerstehen kann, und von denen er sich willig zum Selbstopfer treiben läßt*). —

*) Ich muß hier ausdrücklich meiner selbst Erwähnung und zwar lediglich aus dem Grunde, den in meinem Leser

Werfen wir noch einen Blick auf unſere muſikaliſch-dramatiſche Öffentlichkeit, um aus ihrem Zuſtande uns deutlich zu machen, warum das von uns gemeinte Drama unmöglich jetzt zur Erſcheinung kommen kann, und wie das dennoch gewagte nicht Verſtändniß, ſondern nur höchſte Verwirrung hervorrufen müßte.

Wir maßten als unerlaßliche Grundlage eines vollendeten künſtleriſchen Ausdruckes die Sprache ſelbſt erkennen. Daß wir das Gefühlsverſtändniß der Sprache verloren haben, mußten wir als einen durch Nichts zu erſetzenden Verluſt für die dichteriſche Kundgebung an das Gefühl begreifen. Wenn wir nun die Möglichkeit der Wiederbelebung der Sprache für den künſtleriſchen Ausdruck darlegten, und aus dieſer, dem Gefühlsverſtändniſſe wieder zugeführten Sprache den vollendeten muſikaliſchen Ausdruck ableiteten, ſo fußten wir allerdings auf einer Vorausſetzung, die nur durch das Leben ſelbſt, nicht durch den künſtleriſchen Willen allein verwirklicht werden kann. Nehmen wir aber an, daß der Künſtler, dem die Entwickelung des Lebens

mit gestaltendem Bewußtsein entgegenzukommen habe, so wäre dessen Streben, seine prophetische Ahnung zur künstlerischen That zu erheben, gewiß als vollkommen gerechtfertigt anzuerkennen und jedenfalls ihm das Lob zuzuertheilen, für jetzt nach einer vernünftigsten künstlerischen Richtung sich bewegt zu haben.

Überblicken wir nun die Sprachen der europäischen Nationen, die bisher einen selbständigen Antheil an der Entwickelung des musikalischen Drama's, der Oper, genommen haben, — und diese sind nur Italiener, Franzosen und Deutsche —, so finden wir, daß von diesen drei Nationen nur die deutsche eine Sprache besitzt, die im gewöhnlichen Gebrauche noch unmittelbar und kenntlich mit ihren Wurzeln zusammenhängt. Italiener und Franzosen sprechen eine Sprache, deren wurzelhafte Bedeutung ihnen nur auf dem Wege des Studiums aus älteren, sogenannten todten Sprachen verständlich werden kann: man kann sagen, ihre Sprache — als der Niederschlag einer historischen Völkermischungsperiode, deren bedingender Einfluß auf diese Völker gänzlich geschwunden ist — spricht für sie, nicht aber sprechen sie selbst in ihrer Sprache. Wollen wir nun annehmen, daß auch für diese Sprachen ganz neue, von uns noch nicht geahnte Bedingungen zur gefühlsverständlichen Umgestaltung aus einem Leben hervorgehen könnten, das, frei von allem historischen Drucke, in einen innigen und beziehungsvollen Verkehr mit der Natur tritt, — und dürfen wir jedenfalls auch versichert sein, daß gerade die Kunst, wenn sie in diesem neuen Leben Das ist, was sie sein soll, auf jene Umgestaltung einen ungemein wichtigen Einfluß äußern wird, — so müssen wir erkennen, daß ein solcher Einfluß derjenigen Kunst am ergiebigsten entsprießen muß, welche in ihrem Ausdrucke sich auf eine Sprache gründet, deren Zusammenhang mit der Natur dem Gefühle jetzt schon noch kenntlicher ist, als es bei der italienischen und französischen Sprache der Fall ist. Jene vorahnende Entwickelung des Einflusses des künstlerischen Ausdruckes auf den des Lebens kann zunächst nicht von Kunstwerken ausgehen, deren sprachliche Grundlage in der italienischen und französischen Sprache liegt, sondern von allen modernen Opernsprachen ist nur die deutsche befähigt, in der Weise, wie wir es als erforderlich erkannten, zur Belebung des künstlerischen Ausdruckes verwandt zu werden, schon weil sie die einzige ist, die auch im gewöhnlichen Leben den Accent

auf den Wurzelſylben erhalten hat, während in jenen der Accent nach willkürlicher naturwidriger Konvention auf an ſich bedeutungsloſe Beugungsſylben gelegt wird.

Das über Alles wichtige Grundmoment der Sprache alſo iſt es, das uns für den Verſuch eines vollkommen zu rechtfertigenden, höchſten künſtleriſchen Ausdruckes im Drama auf die deutſche Nation hinweiſet; und wäre es dem künſtleriſchen Willen allein möglich, das vollendete dramatiſche Kunſtwerk zu Tage zu fördern, ſo könnte dieß jetzt nur in deutſcher Sprache geſchehen. Was dieſen künſtleriſchen Willen als einen ausführbaren bedingt, liegt zunächſt aber in der Genoſſenſchaft der künſtleriſchen Darſteller: betrachten wir die Wirkſamkeit dieſer auf deutſchen Bühnen. —

Italieniſche und franzöſiſche Sänger ſind gewohnt, nur muſikaliſche Kompoſitionen vorzutragen, die auf ihre Mutterſprache verfaßt ſind: ſo wenig dieſe Sprache in einem vollkommenen naturgemäßen Zuſammenhange mit der muſikaliſchen Melodie ſtehen mag, ſo iſt doch Eines bei dem Vortrage italieniſcher

Versmaaße, welches als sogenanntes jambisches unverständiger Weise ihnen dem gänzlich unrhythmischen des Originales entsprechend vorkam, und ließen diese Verse von musikgeschäftlichen Ausschreibern unter die Musik so setzen, daß die Sylben den Noten der Zahl nach zu entsprechen hatten. Die dichterische Mühe des Übersetzers hatte darin bestanden, die gemeinste Prosa mit läppischen Endreimen zu versehen, und da diese Endreime selbst oft peinliche Schwierigkeiten darboten, war ihnen — den in der Musik fast gänzlich unhörbaren — zu Liebe auch die natürliche Stellung der Wörter bis zur vollsten Unverständlichkeit verdreht worden. Dieser an und für sich häßliche, gemeine und sinnverwirrte Vers wurde nun einer Musik untergelegt, zu deren betonten Accenten er nirgends paßte: auf gedehnte Noten kamen kurze Sylben, auf gedehnte Sylben aber kurze Noten; auf die musikalisch betonte Hebung kam die Senkung des Verses, und so umgekehrt*). Von diesen gröbsten sinnlichen Verstößen schritt die Übersetzung bis zur vollkommenen Entstellung des Sinnes vor, und prägte diese dem Gehöre recht geflissentlich noch durch zahlreiche Wortwiederholungen in einer Weise ein, daß dieses unwillkürlich sich vom Texte gänzlich ab und nur noch auf die rein melodische Kundgebung wandte. — In solchen Übersetzungen wurden der deutschen Kunstkritik die Opern Gluck's vorgeführt, deren wesentliche Eigenthümlichkeit in einer getreuen Deklamation der Rede bestand. Wer eine Berliner Partitur von einer Gluck'schen Oper gesehen, und sich von der Beschaffenheit der deutschen Textunterlage überzeugt hat, mit welcher diese Werke dem Publikum vorgeführt wurden, der kann einen Begriff von dem Charakter der Berliner Kunstästhetik erhalten, die aus Gluck's Opern sich einen Maaßstab für dramatische Deklamation bildete, von welcher man auf litterarischem Wege von Paris aus so viel vernommen hatte, und die man nun auch merkwürdiger Weise aus den Aufführungen wieder erkannte, die in jenen — alle richtige Deklamation über den Haufen werfenden — Übersetzungen vor sich gingen. —

---

*) Ich hebe diese gröbsten Verstöße heraus, nicht weil sie in Übersetzungen gerade immer vorkamen, sondern weil sie — ohne Sänger und Hörer zu stören — oft vorkommen konnten: ich bediene mich daher des Superlatives, um den Gegenstand nach seiner kenntlichsten Physiognomie zu bezeichnen.

Bei Weitem wichtiger, als auf die preußische Ästhetik, war aber der Einfluß dieser Übersetzungen auf unsere deutschen Opernsänger. Der vergeblichen Mühe, die Textunterlage in Übereinstimmung mit den Noten der Melodie zu bringen, mußten sie sich nothgedrungen bald entwinden; sie gewöhnten sich daran, den Text als einen sinngebenden — immer unbeachteter zu lassen, und durch diese Unbeachtung ermunterten sie von Neuem die Übersetzer zu immer vollendeterer Nachlässigkeit in ihren Arbeiten, die endlich immer mehr nur die Bestimmung erhielten, als gedruckte Textbücher dem Publikum ganz in dem Sinne, wie Inhaltsprogramme zur Erklärung einer Pantomime dienen sollen, in die Hände gegeben zu werden. Unter solchen Umständen gab der dramatische Sänger schließlich auch noch die unnütze Mühe der deutlichen Aussprache der Vokale und Konsonanten auf, die für den Gesang, den er nun als reines musikalisches Instrument ausführte, ihm nur hinderlich und erschwerend waren. Es blieb ihm und dem Publikum somit vom ganzen Drama nichts weiter übrig als die absolute Melodie, die unter so bewandten Umständen nun auch auf das Rezitativ übertragen ward. Da

tuosen rühmte, wenn er durch Abstufungen und Übergänge den rein musikalischen Vortrag unterhaltend und interessant zu machen wußte.

Die künstlerischen Ergebnisse hieraus kann man sich leicht vorstellen, wenn man plötzlich diesen Sänger die Wortversmelodie, über die wir uns genau verständigt haben, zum Vortrage geben wollte. Sie würden sie um so weniger vortragen können, als sie sich bereits daran gewöhnt haben, auch in Opern, die auf deutsche Texte komponirt sind, mit dem gleichen Verfahren wie bei übersetzten Opern durchzukommen; und hierin wurden sie von unseren modernen deutschen Opernkomponisten selbst unterstützt. — Von jeher ist die deutsche Sprache von deutschen Komponisten nach einer willkürlichen Norm behandelt worden, die sie von der Sprachbehandlung entnahmen, wie sie sie in den Opern der Nation vorfanden, von der die Oper als fremdes Produkt zu uns übergesiedelt worden ist. Die absolute Opernmelodie, mit ihren ganz bestimmten melismischen und rhythmischen Besonderheiten, wie sie in Italien im ziemlichen Einklange mit einer willkürlich accentuirbaren Sprache sich ausgebildet hatte, war auch deutschen Opernkomponisten das von Anfang herein Maaßgebende gewesen; diese Melodie war von ihnen nachgeahmt und variirt worden, und ihren Anforderungen hatte sich die Eigenthümlichkeit unserer Sprache und ihres Accentes fügen müssen. Von jeher ist von unseren Komponisten die deutsche Sprache wie eine übersetzte Unterlage für die Melodie behandelt worden, und wer sich von dem, was ich meine, deutlich überzeugen will, der vergleiche genau z. B. Winter's „Unterbrochenes Opferfest". Außer dem gänzlich willkürlich verwendeten Sinnsprachaccente, ist selbst der sinnliche Accent der Wurzelsylben — dem Melismus zu Liebe — oft gänzlich verdreht; gewisse Wörter von zusammengesetztem, doppeltem Wurzelaccente sind aber geradesweges für unkomponirbar erklärt, oder — wenn sie durchaus angewandt werden mußten — in einem unserer Sprache ganz fremden, entstellenden Accente musikalisch wiedergegeben worden. Selbst der sonst so gewissenhafte Weber ist der Melodie zu Liebe gegen die Sprache oft noch durchaus rücksichtslos. — In neuesten Zeiten ist von deutschen Opernkomponisten geradesweges der aus den Übersetzungen herrührende sprachbeleidigende Tonaccent nachgeahmt, und als

eine Erweiterung des Opernsprachvermögens beibehalten wor-
den, so daß Sänger, denen eine Wortversmelodie, wie nur
sie meinen zum Vortrage gegeben würde, in unserem Sinne
zu diesem Vortrage durchaus unfähig gemacht waren. — Das
Charakteristische dieser Melodie liegt in der bestimmten Bedin-
gung ihres musikalischen Ausdruckes aus dem Sprachverse nach
seiner sinnlichen und sinnigen Eigenschaft: nur aus diesen Be-
dingungen gestaltete sie sich so, wie sie sich musikalisch kundgiebt,
und das stets Gegenwärtige, von uns Mitempfundene dieser
Bedingungen ist wiederum die nothwendige Bedingung für ihr
Verständniß. Diese Melodie nun, von ihren Bedingungen los-
gelöst, wie unsere Sänger sie vom Sprachverse vollkommen los
lösen wurden, bliebe eine unverständliche und eindruckslose;
konnte sie dennoch nach ihrem rein musikalischen Gehalte wirken,
so würde sie wenigstens nie in dem Sinne wirken, wie sie es
der dichterischen Absicht nach soll, und dieses wäre — selbst
wenn jene Melodie an sich dem Gehöre Gefallen erwecken sollte
— eben die Vernichtung der dramatischen Absicht, welche in jene
Melodie, wenn sie beziehungsvoll im Orchester wiederkehrt, die
Bedeutung einer gemahnenden Erinnerung setzt, — eine Be-
deutung die ihr nur zu eigen sein kann, wenn sie nicht als ab-

Ihrer Bedeutung ledig könnte diese Melodie unser Gehör, durch das unsere innere Empfindung eben nicht angeregt ist, sondern in dem nur der Durst nach äußerlichem, d. h. unmotivirt wechselndem Genuß erweckt wurde, bei ihrer Wiederkehr fast nur ermüden, und Das als belästigende Armuth in der Kundgebung erscheinen lassen, was in Wahrheit einem reichen Gedankengehalte am sinnvollsten und sinnfälligsten entspricht. Das Gehör, das bei nur musikalischer Erregung aber auch eine Befriedigung im Sinne des ihm gewohnten, enger begrenzten musikalischen Gefüges fordert, würde durch die große Ausdehnung dieses Gefüges über das ganze Drama vollständig verwirrt werden; denn diese große Ausdehnung auch der musikalischen Form kann nur von dem, für das wirkliche Drama gestimmten Gefühle nach ihrer Einheit und Verständlichkeit gefaßt werden: dem für dieses Drama aber nicht gestimmten, sondern im sinnlichen Gehöre einzig haftenden Gefühle würde die große einheitliche Form, zu welcher die kleinen, engen, gegenseitig unzusammenhängenden Formen erweitert wären, ganz und gar unkenntlich bleiben; und das ganze musikalische Gebäude müßte daher den Eindruck eines zusammenhangslosen, zerrissenen, unübersehbaren Chaos machen, dessen Dasein wir uns aus Nichts als der Willkür eines phantastischen, in sich unklaren, unvermögenden Musikers erklären könnten.

Was uns in diesem Eindrucke aber noch mehr bestärken müßte, wäre die scheinbar zerrissene, zügellose und wüst durcheinandergreifende Kundgebung des Orchesters, dessen Wirkung auf den absoluten Gehörsinn nur dann eine befriedigende sein kann, wenn sie in festgegliederten, melodiös betonten Tanzrhythmen sich konsequent äußert.

Das, was das Orchester zunächst nach seinem besonderen Vermögen auszudrücken hat, ist — wie wir sahen — die dramatische Gebärde der Handlung. Beachten wir nur, welchen Einfluß auf die nothwendig erforderliche Gebärde der Umstand haben muß, daß der Sänger ohne Sprache singt. Der Sänger, der nicht weiß, daß er der Darsteller einer zunächst sprachlich ausgedrückten und bestimmten dramatischen Persönlichkeit ist, demnach auch nicht den Zusammenhang seiner dramatischen Kundgebung mit der der ihn berührenden Persönlichkeiten kennt, — somit selbst nicht weiß, was er ausdrückt, ist folglich ganz

gewiß auch nicht im Stande, die zum Verſtändniſſe der Handlung erforderliche Gebärde dem Auge kundzugeben. Er wird, ſobald ſein Vortrag der eines ſprachloſen muſikaliſchen Inſtrumentes iſt, ſich durch die Gebärde entweder gar nicht ausdrücken, oder ſie nur in der Weiſe gebrauchen, wie ungefähr der Inſtrumentalvirtuos ſich genöthigt ſieht, zur Hervorbringung des Tones in verſchiedenen Lagen und in verſchiedenen Momenten des ſinnlichen Ausdruckes ſich ihrer als einer phyſiſch ermöglichenden zu bedienen. Dieſe phyſiſch nothwendigen Momente der Gebärde ſind dem vernünftigen Dichter und Muſiker unwillkürlich gegenwartig geweſen: er kennt ihre Erſcheinung im Voraus; er hat ſie aber zugleich in Übereinſtimmung mit dem Sinne des dramatiſchen Ausdruckes geſetzt, und ihnen ſomit die Eigenſchaft einer bloß phyſiſch ermoglichenden Hilfe genommen, indem er eine durch den phyſiſchen Organismus, zur Hervorbringung dieſes Tones und dieſes beſonderen muſikaliſchen Ausdruckes, bedingte Gebärde genau mit der Gebärde in Einklang ſetzte, die zugleich dem ausgedruckten Sinne in der Kundgebung der dramatuchen Perſonlichkeit entſprechen ſoll, und zwar in der Weiſe, daß die dramatiſche Gebärde, die ihrem Grund allerdings auch in einer

die Aufmerksamkeit des Publikums auf seine Kunst der Instrumentalweberei zu ziehen sich vorbehielt. Diese Zwischenspiele werden von den Sängern, sobald sie nicht mit dankenden Verbeugungen für erhaltenen Applaus beschäftigt sind, wiederum nach gewissen Regeln des theatralischen Anstandes ausgefüllt: man geht auf die andere Seite des Prosceniums, oder schreitet nach dem Hintergrunde — wie um zu sehen, ob Jemand käme, tritt wieder nach vorn und schlägt die Augen gen Himmel. Weniger für anständig, dennoch aber für erlaubt und durch die Verlegenheit gerechtfertigt, gilt es, wenn man sich während solcher Pausen zu den Mitspielenden neigt, verbindlich mit ihnen sich unterhält, die Falten des Gewandes in Ordnung bringt, oder endlich auch gar Nichts thut, und geduldig das Orchesterschicksal über sich ergehen läßt*).

Zu diesem Gebärdenspiel unserer Opernsänger, das ihnen durch den Geist und die Form der übersetzten Opern, in denen sie fast einzig zu singen gewöhnt sind, geradesweges diktirt ist, halte man nun die nothwendigen Anforderungen des von uns gemeinten Drama's, und schließe aus der vollständigen Nichterfüllung dieser Anforderungen auf den verwirrenden Eindruck, den das Orchester auf den Zuhörer hervorbringen muß. Das Orchester, nach der Wirksamkeit, die wir ihm verliehen, war in seinem Vermögen des Ausdruckes des Unaussprechlichen namentlich dazu bestimmt, die dramatische Gebärde in der Weise zu tragen, zu deuten, ja gewissermaßen erst zu ermöglichen, daß das Unaussprechliche der Gebärde durch seine Sprache uns zum vollen Verständnisse gebracht würde. Es nimmt somit jeden Augenblick den rastlosesten Antheil an der Handlung, deren Motiven und Ausdruck; und seine Kundgebung soll grundsätzlich an sich keine vorausbestimmte Form haben, sondern seine einigste Form erst durch seine Bedeutung, durch sein antheilnehmendes Verhalten zum Drama, durch Einswerden mit dem Drama gewinnen. Nun denke man sich z. B. eine leidenschaftlich energische Gebärde des Darstellers, die sich plötzlich und mit schnellem Verschwinden kundgiebt, vom Orchester gerade so begleitet

*) Soll ich der Ausnahmen erwähnen, die gerade dadurch, daß sie ohne Einfluß auf sie blieben, uns die Macht der Regel gezeigt haben?

und ausgedrückt, wie dieſe Gebarde es bedarf: - bei vollkommener Übereinſtimmung muß dieß Zuſammenwirken von ergreifender, ſicher beſtimmender Wirkung ſein. Die bedingende Gebarde fällt auf der Bühne aber nun aus, und wir gewahren den Darſteller in irgend welcher gleichgiltigen Stellung: wird nun der plötzlich ausbrechende und heftig verſchwindende Orcheſterſturm uns nicht als ein Ausbruch der Verrücktheit des Komponiſten erſcheinen? — Wir können nach Belieben dieſe Fälle vertauſendfaltigen: von allen denkbaren ſeien nur folgende angeführt.

Eine Liebende entließ ſoeben den Geliebten. Sie betritt einen Standpunkt, von dem aus ſie ihm in die Ferne nachblicken kann; ihre Gebarde verräth unwillkürlich, daß der Scheidende noch einmal ſich gegen ſie umwendet; ſie ſendet ihm einen ſtummen letzten Liebesgruß zu. Dieſen anziehenden Moment begleitet und deutet uns das Orcheſter in der Weiſe, daß es den vollen Gefühlsinhalt jenes ſtummen Liebesgrußes uns durch die gedenkende Vorführung der Melodie vergegenwärtigt, die zuvor die Darſtellerin in dem wirklich geſprochenen Gruße uns kund that, mit welchem ſie den Geliebten empfing, ehe ſie ihn entließ.

ableiten will, liegt aus dieser zu verwirklichenden Absicht daran, jene Stimmung als in Wahrheit *nicht* vollkommen befriedigend, jene Hindernisse der bisherigen Situation *nicht* als gänzlich beseitigt empfinden zu lassen; es kommt ihm darauf an, die scheinbare Beruhigung der dramatischen Personen uns als eine Selbsttäuschung derselben erkennen zu lassen, und deßhalb unser Gefühl so zu stimmen, daß wir eine weitere, veränderte Entwickelung der Situation aus unserer mitschaffenden Sympathie als nothwendig bedingen, und er führt uns zu diesem Zwecke die bedeutungsvolle Gebärde einer geheimnißvollen Person vor, mit welcher diese, aus deren bis jetzt enthüllten Motiven wir für eine schließlich befriedigende Lösung in Besorgniß sind, der entscheidenden Person *droht*. Der Inhalt dieser Drohung soll uns als *Ahnung* erfüllen, und das Orchester soll den Charakter dieser Ahnung uns verdeutlichen, und vollständig kann es das nur, wenn es sie an eine *Erinnerung* knüpft; er bestimmt zu diesem wichtigen Momente daher die scharf und energisch betonte Wiederholung einer melodischen Phrase, die wir bereits früher als den musikalischen Ausdruck eines, auf die Drohung beziehungsvollen Wortverses vernommen haben, und die von der charakteristischen Beschaffenheit ist, daß sie uns das Gedenken an eine frühere Situation deutlich hervorruft, und jetzt, im Verein mit der drohenden Gebärde, uns zur ergreifenden, und das Gefühl unwillkürlich bestimmenden Ahnung wird. — Diese drohende Gebärde *fällt nun aber aus*; die Situation hinterläßt auf uns den Eindruck einer vollkommen befriedigenden; nur das Orchester macht sich gegen alle Erwartung plötzlich mit einer musikalischen Phrase breit, deren Sinn wir dem früheren sprachlosen Sänger nicht haben abgewinnen können, und deren Kundgebung an diesem Orte wir daher für eine phantastische, rügenswürdige Willkür des Komponisten halten.

Dieß sei genug, um die demüthigenden weiteren Konsequenzen auf das Verständniß unseres Drama's zu ziehen! —

Ich habe allerdings hier der gröbsten Verstöße erwähnt; daß sie aber auf Bühnen, die noch vom besten Geiste beseelt sind, dennoch in jeder Opernaufführung vorkommen *können*, wird sowohl Niemand in Abrede stellen, der das Wesen dieser Aufführung vom Standpunkte der dramatischen Forderung aus beobachtet hat, als es uns einen Begriff von der künstlerischen

Entsittlichung zu geben vermag, die unter unseren Bühnensängern namentlich durch den hervorgehobenen Umstand eingerissen ist, daß sie meist nur übersetzte Opern singen. Denn, wie gesagt, bei Italienern und Franzosen findet man Das, was ich hier rügte, nicht, oder doch bei Weitem nicht in dem Grade — und bei den Italienern schon deßwegen nicht, weil die Opern, die sie zu singen haben, durchaus keine anderen Anforderungen an sie stellen, als die, denen sie eben in ihrer Weise vollkommen genügen können

Gerade auf deutschen Bühnen, also in der Sprache, in der es nur jetzt am vollkommensten zu ermöglichen wäre, würde das von uns gemeinte Drama nur die höchste Verwirrung und das gänzlichste Misverständniß hervorrufen. Darsteller, denen die Absicht des Drama's in ihrem nächsten Fundamentalorgane — der Sprache — gar nicht gegenwärtig und fühlbar ist, können diese Absicht auch nicht fassen, und versuchten sie vom rein musikalischen Standpunkte aus — wie es zumeist geschieht — diese Absicht zu erfassen, so mußten sie diese nur misverstehen, und

würde genau nur da Eindruck auf die Zuhörer machen können, wo sie sich von der dramatischen Absicht in der Weise zu entfernen schiene, daß sie ganz für sich einen ohrgefälligen Reiz darböte. Von dem scheinbar unmelodischen Gesange der Sänger ab — nämlich „unmelodisch" im Sinne der gewohnten, auf den Gesang übergetragenen Instrumentalmelodie — müßte das Publikum sich nach Genuß aus dem Orchesterspiele umsehen, und hier würde es vielleicht von Einem gefesselt werden, nämlich von dem unwillkürlichen Reize einer sehr wechselvollen und mannigfaltigen Instrumentation.

Um das außerordentlich ermöglichende Sprachorgan des Orchesters zu der Höhe zu steigern, daß es jeden Augenblick das in der dramatischen Situation liegende Unaussprechliche dem Gefühle deutlich kundgeben könne, hat der von der dichterischen Absicht erfüllte Musiker — wie wir bereits erklärten — nicht etwa sich zu beschränken, sondern seine Erfindungsgabe ganz nach der von ihm empfundenen Nothwendigkeit eines treffendsten, bestimmtesten Ausdruckes zum Auffinden des mannigfaltigsten Sprachvermögens des Orchesters zu schärfen; so lange dieses Sprachvermögen noch nicht zu so individueller Kundgebung fähig ist, als seiner die unendliche Mannigfaltigkeit der dramatischen Motive bedarf, kann das Orchester, das in seiner einfarbigeren Kundgebung der Individualität dieser Motive nicht zu entsprechen vermag, nur störend — weil nicht vollkommen befriedigend — mitertönen, und im vollkommenen Drama müßte es daher, wie alles nicht gänzlich Entsprechende, eine ablenkende Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Gerade eine solche Aufmerksamkeit soll ihm, unserer Absicht gemäß, aber nicht zugewendet werden dürfen; sondern dadurch; daß es überall auf das Entsprechendste der feinsten Individualität des dramatischen Motives sich anschmiegt, soll das Orchester alle Aufmerksamkeit von sich, als einem Mittel des Ausdruckes, ab, auf den Gegenstand des Ausdruckes mit unwillkürlichem Zwange hinlenken, — so daß gerade die allerreichste Or-

---

Orchestern gewöhnlich gut ausgeführt zu Ohren kommt — sich, der Darstellung zum Trotze, als verwirklicht zu denken bemüht, ist eine geistige Anstrengung zugemuthet, die ihm allen Genuß des Kunstwerkes rauben, und Das zur abspannenden Arbeit machen muß, was ihn unwillkürlich erfreuen und erheben sollte.

chesterſprache mit dem künſtleriſchen Zwecke ſich kundgeben ſoll, gewiſſermaßen gar nicht beachtet, gar nicht gehört zu werden, nämlich nicht in ihrer mechaniſchen, ſondern nur in ihrer organiſchen Wirkſamkeit, in der ſie Eins iſt mit dem Drama.

Wie mußte es nun dieſen dichteriſchen Muſiker demüthigen, wenn er vor ſeinem Drama das Publikum mit einziger und beſonderer Aufmerkſamkeit der Mechanik ſeines Orcheſters zugewandt ſahe, und ihm eben nur das Lob eines „ſehr geſchickten Inſtrumentiſten“ ertheilt wurde? Wie mußte es ihm, dem einzig aus der dramatiſchen Abſicht Geſtaltenden, zu Muthe ſein, wenn Kunſtlitteraten über ſein Drama berichteten, ſie hätten ein Textbuch geleſen, und dazu Flöten, Geigen und Trompeten wunderlich durcheinander muſiziren gehört? —

Konnte dieſes Drama unter den bezeichneten Umſtänden aber eine andere Wirkung hervorbringen? –

Und doch! Sollen wir aufhören, Künſtler zu ſein? Oder ſollen wir uns der nothwendigen Einſicht in die Natur der

wir diese Erscheinung bloß aus einer, von ihnen selbst verschuldeten Entsittlichung unserer Opernsänger erklären wollten; wie würden wir uns nun täuschen, wenn wir diese Erscheinung für eine zufällige, nicht aber aus einem weiten, allgemeinen Zusammenhange bedingte ansehen zu müssen glaubten! — Setzen wir den Fall, uns würde irgendwie das Vermögen, auf Darsteller und auf eine Darstellung vom Standpunkte der künstlerischen Intelligenz aus so einzuwirken, daß einer höchsten dramatischen Absicht in dieser Darstellung vollkommen entsprochen würde, so müßten wir dann erst recht lebhaft inne werden, daß uns der eigentliche Ermöglicher des Kunstwerkes, das nach ihm bedürftige und aus seinem Bedürfnisse es allmächtig mitgestaltende Publikum, abginge. Das Publikum unserer Theater hat kein Bedürfniß nach dem Kunstwerke; es will sich vor der Bühne zerstreuen, nicht aber sammeln; und dem Zerstreuungssüchtigen sind künstliche Einzelnheiten, nicht aber die künstlerische Einheit Bedürfniß. Wo wir ein Ganzes gäben, würde das Publikum mit unwillkürlicher Gewalt dieses Ganze in zusammenhangslose Theile zersetzen, oder im allerglücklichsten Falle würde es Etwas verstehen müssen, was es nicht verstehen will, weßhalb es mit vollem Bewußtsein einer solchen künstlerischen Absicht den Rücken wendet. Aus diesem Erfolge würden wir den Beweis dafür erhalten, warum auch eine solche Darstellung jetzt gar nicht zu ermöglichen ist, und warum unsere Opernsänger gerade Das sein müssen, was sie jetzt sind und gar nicht anders sein können.

Um uns nun diese Stellung des Publikums zur Darstellung zu erklären, müssen wir nothwendig zur Beurtheilung dieses Publikums selbst schreiten. Wir können im Hinblicke auf frühere Zeiten unserer Theatergeschichte mit Recht dieses Publikum als im wachsenden Verfalle begriffen uns vorstellen. Das Vorzügliche und besonders Feine, was bereits in unserer Kunst geleistet worden ist, dürfen wir nicht als aus der Luft gekommen betrachten; sondern wir müssen finden, daß es sehr wohl mit aus dem Geschmacke Derjenigen angeregt war, denen es vorgeführt werden sollte. Wir finden dieses feinfühlende, geschmackvolle Publikum in seiner lebhaftesten und bestimmendsten Theilnahme am Kunstschaffen in der Periode der Renaissance uns entgegentreten. Hier sehen wir die Fürsten und den Adel die

Kunst nicht allein beschützen, sondern für ihre feinsten und kühnsten Gestaltungen in der Weise begeistert, daß diese aus ihrem begeisterten Bedürfnisse geradeswegs als hervorgerufen zu betrachten sind. Dieser Adel, in seiner Stellung als Adel nirgends angefochten, Nichts wissend von der Plage des Knechteslebens, das seine Stellung ihm ermöglichte, dem industriellen Erwerbsgeist des bürgerlichen Lebens sich gänzlich fernhaltend, heiter in seinen Palästen und muthig auf den Schlachtfeldern dahinlebend, hatte Auge und Ohr zur Wahrnehmung des Anmuthigen, Schönen, und selbst Charakteristischen, Energischen geübt; und auf sein Geheiß entstanden die Werke der Kunst, die uns jene Zeit als die glücklichste Kunstperiode seit dem Untergange der griechischen Kunst bezeichnen. Die unendliche Anmuth und Feinheit in Mozart's Tonbildungen, die dem grotesk gewöhnten heutigen Publikum matt und langweilig vorkommen, ward von den Nachkommen dieses Adels genossen, und zu Kaiser Joseph flüchtete sich Mozart vor der seiltänzerischen Unverschämtheit der Sänger seines „Figaro", den jungen französischen Kavalieren, die durch ihren begeisterten Applaus der Achill-Arie in der Gluck'schen „Iphigenia in Aulis" die bis dahin schwankende Aufnahme des Werkes [illegible]

ist ihm Alles recht. — Wenden wir uns eilig von seinem Anblicke ab! —

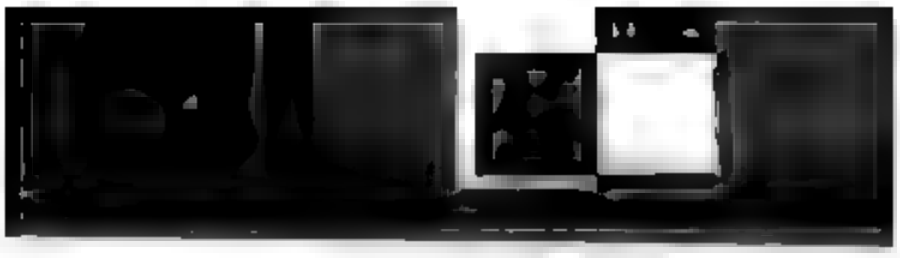
Wollen wir mit dieser Welt Verträge schließen? — Nein! Denn auch die demüthigendsten Verträge würden uns als Ausgeschlossene hinstellen. —

Hoffnung, Glauben und Muth können wir nur schöpfen, wenn wir auch den modernen Staatsphilister nicht als ein bedingendes allein, sondern ebenfalls als ein bedingtes Moment unserer Civilisation erkennen, und nach den Bedingungen auch dieser Erscheinung in einem Zusammenhange forschen, wie wir es mit Bezug auf die Kunst hier gethan haben. Nicht eher gewinnen wir Glauben und Muth, als bis wir im Hinhorchen auf den Herzschlag der Geschichte jene ewig lebendige Quellader rieseln hören, die, verborgen unter dem Schutte der historischen Civilisation, in ursprünglichster Frische unversiegbar dahinfließt. Wer fühlte jetzt nicht die furchtbar bleiche Schwüle in den Lüften, die den Ausbruch eines Erdbebens vorausverkündigt? Die wir das Rieseln jener Quellader hören, sollen wir uns vor dem Erdbeben fürchten? Wahrlich nicht! Denn wir wissen, es wird nur den Schutt auseinanderreißen, und dem Quelle das Strombett bereiten, indem wir seine lebendigen Wellen auch fließen *sehen* werden.

Wo nun der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken läßt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt, ja selbst der Philosoph nur noch deuten, nicht aber vorausverkünden kann, — weil Alles, was uns bevorsteht, nur in unwillkürlichen Erscheinungen sich zeigen kann, deren sinnliche Kundgebung Niemand sich vorzuführen vermag, — da ist es der *Künstler*, der mit klarem Auge Gestalten ersehen kann, wie sie der Sehnsucht sich zeigen, die nach dem einzig Wahren — *dem Menschen* — verlangt. Der Künstler vermag es, eine noch ungestaltete Welt im Voraus gestaltet zu sehen, eine noch ungewordene aus der Kraft seines Werdeverlangens im Voraus zu genießen. Aber sein Genuß ist Mittheilung, und — wendet er sich ab von den sinnlosen Heerden, die auf dem grasloſen Schutte weiden, und schließt er um so inniger die seligen Einsamen an die Brust, die mit ihm der Quellader lauschen, — so findet er

auch die Herzen, ja die Sinne, denen er sich mittheilen kann. Wir sind Ältere und Jüngere: denke der Ältere nicht an sich, sondern liebe er den Jüngeren um des Vermächtnisses willen, das er in sein Herz zu neuer Nahrung senkt, — es kommt der Tag, an dem einst dieses Vermächtniß zum Heile der menschlichen Brüder aller Welt eröffnet wird!

Wir sahen den Dichter im sehnsüchtigen Drange nach dem vollendeten Gefühlsausdrucke da anlangen, wo er seinen Vers auf dem Spiegel des Meeres der Harmonie als musikalische Melodie abgespiegelt sah: bis zu diesem Meere mußte er dringen, nur der Spiegel dieses Meeres konnte ihm das ersehnte Bild zeigen, und dieses Meer konnte er nicht aus seinem Willen erschaffen, sondern es war das Andere seines Wesen, Das, mit dem er sich vermählen mußte, das er aber nicht aus sich bestimmen und in das Dasein rufen konnte. — So kann der Künstler nicht das ihm nothwendige, ihn erlösende Leben der Zukunft aus seinem Willen bestimmen und in das Dasein rufen; es ist das Andere, ihm Entgegengesetzte, nach dem er sich sehnt, dahin es ihn drängt, was, wenn es sich ihm von einem entgegenstehenden Pole her selbst zuführt, erst für ihn vorhanden ist, seine Erscheinung in sich aufnimmt und ihm erkenntlich wieder zuspiegelt. Das Leben des Meeres der Zukunft kann aber dieses Spiegelbild wiederum nicht aus sich erzeugen: es ist ein Mutterelement, das das Empfangene nur gebären kann. Diesen befruchtenden Samen, der einzig in ihm gedeihen kann, führt ihm nun der Dichter, d. i. der Künstler der Gegenwart, zu: es ist dieser Samen der Inbegriff alles feinsten Lebenssaftes, den die Vergangenheit in ihm sammelte, um als nothwendigen befruchtenden Keim ihn der Zukunft zuzuführen, denn diese Zukunft ist nicht anders denkbar, als aus der Vergangenheit bedingt. — Die Melodie nun, die endlich auf dem Wasserspiegel des harmonischen Meeres der Zukunft sich abspiegelt, ist das hellsehende Auge, mit dem dieses Leben aus der Tiefe seines Meergrundes nach dem heiteren Sonnenlichte heraufblickt: der Vers, dessen Spiegelbild sie nur ist, ist aber das eigenste Gedicht des Künstlers der Gegenwart, das er nur aus seinem besondersten Vermögen,



aus der Fülle ſeiner Sehnſucht erzeugte; und ſo, wie dieſer Vers, wird das ahnungsvoll bedingende Kunſtwerk des ſehnſüchtigen Künſtlers der Gegenwart ſich mit dem Meere des Lebens der Zukunft vermählen. — In dieſem Leben der Zukunft wird dieß Kunſtwerk Das ſein, was es heute nur erſehnt, noch nicht aber wirklich ſein kann: jenes Leben der Zukunft wird aber ganz Das, was es ſein kann, nur dadurch ſein, daß es dieſes Kunſtwerk in ſeinen Schooß aufnimmt.

Der Erzeuger des Kunſtwerkes der Zukunft iſt Niemand Anderes als der Künſtler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu ſein ſich ſehnt. Wer dieſe Sehnſucht aus ſeinem eigenſten Vermögen in ſich nährt, der lebt ſchon jetzt in einem beſſeren Leben; — nur Einer aber kann dieß: —

der Künſtler.

Eine Mittheilung an meine Freunde.

(1851.)

Die Veranlassung zu dieser ausführlichen „Mittheilung" entsprang mir daraus, daß ich die Nothwendigkeit fühlte, mich über den scheinbaren oder wirklichen Widerspruch zu erklären, in welchem die dichterische Eigenschaft und künstlerische Gestaltung meiner bisherigen Opern-Dichtungen und der aus ihnen entstandenen musikalischen Kompositionen, mit den Ansichten und Behauptungen stehen, die ich kürzlich ausführlicher niederschrieb und unter dem Titel „Oper und Drama" der Öffentlichkeit vorlegte.

Diese Erklärung beabsichtige ich in dieser Mittheilung an meine Freunde zu richten, weil ich nur von Denen verstanden*) zu werden hoffen kann, welche Neigung und Bedürfniß fühlen mich zu verstehen, und dieß können eben nur meine Freunde sein.

Für solche kann ich aber nicht Die halten, welche vorgeben

---

*) Ich erkläre ein- für allemal, daß, wenn ich im Verlaufe dieser Mittheilung von „mich verstehen" oder „mich nicht verstehen" spreche, dieß nie in dem Sinne geschieht, als meinte ich etwa zu erhaben, zu tiefsinnig oder zu hochgegeben zu sein; sondern ich stelle an Den, der mich verstehen soll, einzig die Forderung, daß er mich so und nicht anders sehe, wie ich wirklich bin, und in meinen künstlerischen Mittheilungen genau eben nur Das als wesentlich erkenne, was meiner Absicht und meinem Darstellungsvermögen gemäß in *ihnen von mir* kundgegeben wurde.

mich als Künſtler zu lieben, als Menſch*) jedoch mir ihre Sympathie verſagen zu müſſen glauben. Iſt die Abſonderung des Künſtlers vom Menſchen eine ebenſo gedankenloſe, wie die Scheidung der Seele vom Leibe, und ſteht es feſt, daß nie ein Künſtler geliebt, nie ſeine Kunſt begriffen werden konnte, ohne daß er, — mindeſtens unbewußt und unwillkürlich — auch als Menſch geliebt, und mit ſeiner Kunſt auch ſein Leben verſtanden wurde, ſo kann weniger als je gerade gegenwärtig, und bei der heilloſen Misbeſchaffenheit unſerer öffentlichen Kunſtzuſtände, ein Künſtler meines Strebens geliebt und ſeine Kunſt ſomit verſtanden werden, wenn dieſes Verſtändniß und jene ermöglichende Liebe nicht vor Allem auch in der Sympathie, d. h. dem Mitleiden und Mitfühlen mit ſeinem allermenſchlichſten Leben begründet iſt.

Am allerwenigſten können jedoch Die mir als Freunde gelten, die, von den Eindrücken einer unvollkommenen Kenntniß meiner künſtleriſchen Leiſtungen beſtimmt, das Schwankende und Unſichere dieſes ihres Verſtändniſſes auf den künſtleriſchen Gegenſtand ſelbſt übertragen, und einem eigenthümlichen Charakter desſelben Das beimeſſen, was ſeinen Grund nur in ihrer eigenen Verwirrung findet. Die Stellung, in der dieſe dem Künſtler gegenüber treten und mit mühevollſtem Aufwande von Klugheit ſich zu behaupten ſuchen, nennen ſie die einer unparteiiſchen Kritik, und unter allen Umſtänden geben ſie vor, die eigentlichen „wahren Freunde“ des Künſtlers zu ſein, deſſen wirkliche Feinde Die wären, die ſich ihm mit voller Sympathie zur Seite ſtellen. — Unſere Sprache iſt ſo reich an Bezeichnungen, daß wir, bei verlorengegangenem Gefühlsverſtändniſſe derſelben, nach Willkür ſie verwenden zu können und zwiſchen ihnen Unterſcheidungen feſtſtellen zu dürfen glauben. So verwendet und unterſcheidet man auch „Liebe“ und „Freundſchaft“. Mir iſt es bei erwachſenem Bewußtſein nicht mehr möglich geblieben, eine Freundſchaft ohne Liebe zu denken, geſchweige denn zu empfinden; noch ſchwieriger fällt es mir einzuſehen, wie moderne

*) Sie verſtehen übrigens unter „Menſch“ genau genommen nur „Unterthan“, in meinem beſonderen Falle vielleicht aber auch Den, der ſeine eigenen Anſichten hat, und dieſen rückſichtslos nachgeht.

Kunſtkritik und Freundſchaft für den kritiſirten Künſtler gleichbedeutend ſein könnten.

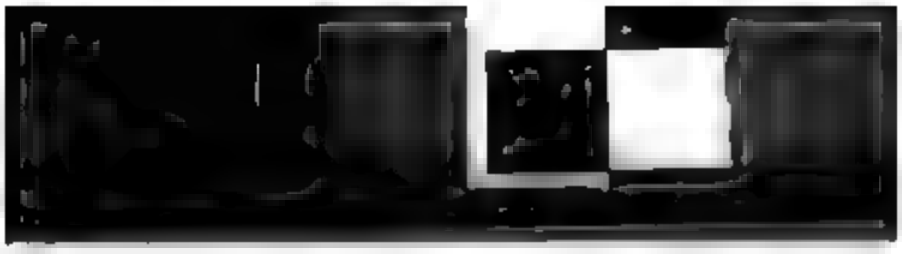
Der Künſtler wendet ſich an das Gefühl, und nicht an den Verſtand: wird ihm mit dem Verſtande geantwortet, ſo wird hiermit geſagt, daß er eben nicht **verſtanden** worden iſt, und unſere Kritik iſt in Wahrheit nichts Anderes als das Geſtändniß des Unverſtändniſſes des Kunſtwerkes, das nur mit dem Gefühle verſtanden werden kann — allerdings mit dem gebildeten und dabei nicht verbildeten Gefühle. Wen es nun treibt, Zeugniß von ſeinem Unverſtandniſſe des Kunſtwerkes abzulegen, der ſollte vernunftiger Weiſe nur Eines zu erforſchen ſich vornehmen, nämlich die Grunde, warum er ohne Verſtändniß blieb. Hierbei wurde er allerdings zuletzt auch bei der Eigenſchaft des Kunſtwerkes ſelbſt ankommen, jedoch erſt wenn er Aufklärung über das Nachſte gewonnen hätte, nämlich über die Beſchaffenheit der ſinnlichen Erſcheinung, in welcher ſich das Kunſtwerk an ſein Gefuhl wandte. Vermochte dieſe Erſcheinung nicht ſein Gefühl zu erregen oder zu befriedigen, ſo müßte er vor allem ſich die Einſicht in eine offenbare Unvollkommenheit des Kunſtwerkes zu verſchaffen ſuchen, und zwar in die Gründe einer geſtörten Har-

hat. Das Unentsprechende der Mittel erkennend, bliebe ihm somit nur übrig zu erforschen, worauf sich das Misverhältniß zwischen Absicht und Mittel gründe: ob die Absicht von der Beschaffenheit sei, daß sie entweder der Verwirklichung unwerth, oder zur Verwirklichung durch künstlerische Mittel überhaupt ungeeignet sei, — oder ob das Misverhältniß einfach in der Unbeschaffenheit der Mittel beruhe, die zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Orte und unter bestimmten äußerlich gegebenen Umständen, sich eben als unzureichend zur Verwirklichung der bestimmten künstlerischen Absicht herausstellten. Hier gälte es also mit voller Bestimmtheit eine künstlerische Absicht zu verstehen, die nur so weit verwirklicht ist, als es sich den beschränkten Mitteln der Technik des dramatischen Dichters erlaubt. Aber gerade auch dieses Verständniß kann, der Natur jeder künstlerischen Absicht nach, nicht mit dem reinen Verstande, sondern nur mit dem Gefühle gefaßt werden, und zwar mit einem mehr oder weniger künstlerisch gebildeten Gefühle, wie es nur Denen zu eigen sein kann, die sich mit dem Künstler in mehr oder weniger gleicher Lage befinden, unter Lebensbedingungen, die den seinen ähnlich sind, sich entwickeln, und vom Grunde des Wesens und Herzens aus so mit ihm sympathisiren, daß sie jene Absicht unter gewissen Umständen als ihre eigene aufzunehmen im Stande sind, und an dem Streben nach ihrer Verwirklichung einen nothwendigen innigen Antheil zu nehmen vermögen.

Dieß können offenbar nur die wirklich liebenden Freunde des Künstlers sein, nicht aber der absichtlich fern von ihm sich ab stellende Kritiker. Blickt der absolute Kritiker von seinem Standpunkte aus auf den Künstler, so sieht er geradesweges gar nichts; denn selbst Das, was er einzig zu sehen vermag, sein eigenes Bild im Spiegel seiner Eitelkeit, ist — vernünftig betrachtet — Nichts. Die Unvollkommenheit der Erscheinung des Kunstwerkes gewahrt er zunächst nicht da, wo sie wirklich begründet liegt; er gewahrt sie höchstens nur an dem empfundenen unvollkommenen Eindrucke, und sucht diesen nun aus der Beschaffenheit der künstlerischen Absicht selbst zu rechtfertigen, die er eben nicht zu begreifen im Stande war. In diesem Verfahren hat er sich bereits so geübt, daß er gar nicht einmal mehr auf den Versuch ausgeht, sich durch die sinnliche Erscheinung des

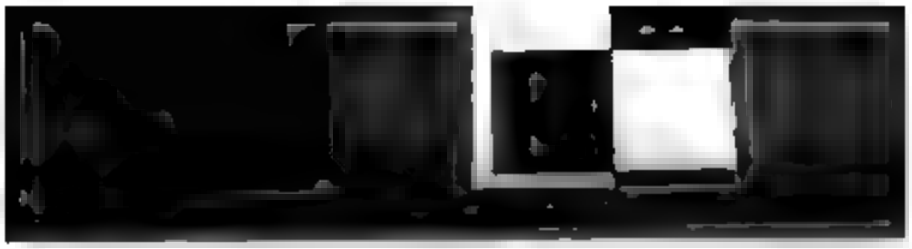
Kunstwerkes bestimmen zu lassen, sondern er glaubt sich, bei seiner Unkenntniß im Fache, mit dem gedruckten oder geschriebenen Hefte, in welchem der Dichter oder Musiker — so weit sein technisches Vermögen ihm dieß gestattete — seine Absicht als solche kundthat, begnügen zu dürfen, und trägt seine — unbewußter Weise im Voraus empfundene — Unbefriedigung auf diese Absicht insofern über, als er in dieser an sich sie begründet wissen will. Ist diese Stellung die allerunfähigste für das Verständniß des Kunstwerkes überhaupt und namentlich in der Gegenwart, so ist sie es doch einzig, welche der heutigen Kunstkritik ihr unendlich papierenes Leben ermöglicht. Aber selbst mit dieser meiner leider ebenfalls papierenen — Mittheilung wende ich mich nicht an sie, die in jener Stellung sich selig und stolz fühlen: ich wende jedes Zeichen ihrer kritischen Freundschaft für mich zurück; denn was ich ihnen selbst über mich und meine künstlerischen Leistungen sagen könnte, würden sie nicht verstehen dürfen, und zwar aus dem Grunde, weil sie Alles auf der Welt schon wissen zu müssen glauben.

Habe ich mich so darüber erklärt, an wen ich mich nicht



der Kunſt abgezogen: um dieſem Begriffe eine wieder gedachte Realität zu geben, da man ohnedem ihn ſich ſelbſt in Gedanken nicht faßlich vorſtellen konnte, hat man ihn mit einem eingebildeten Körper bekleidet, der als abſolutes Kunſtwerk, eingeſtandener oder nicht eingeſtandener Maaßen, das Spukgebild im Hirne unſerer äſthetiſchen Kritiker ausmacht. Wie dieſer eingebildete Körper alle Merkmale ſeiner gedachten ſinnlichen Erſcheinung nur den wirklichen Eigenſchaften der Kunſtwerke der Vergangenheit entnimmt, ſo iſt der äſthetiſche Glaube an ihn auch ein weſentlich konſervativer, und die Bethätigung dieſes Glaubens daher an ſich die vollſtändigſte künſtleriſche Unfruchtbarkeit. Nur in einer wahrhaft unkünſtleriſchen Zeit konnte der Glaube an jenes Kunſtwerk in den Köpfen — natürlich nicht in den Herzen — der Menſchen entſtehen. Die Vorſtellung von ihm gewahren wir in der Geſchichte zuerſt zur Zeit der Alexandriner, nach dem Erſterben der griechiſchen Kunſt; zu dem dogmatiſchen Charakter, den dieſe Vorſtellung aber in unſerer Zeit angenommen hat, — zu der Strenge, Hartnäckigkeit und verfolgungsſüchtigen Grauſamkeit, mit der ſie in unſerer öffentlichen Kunſtkritik auftritt, konnte ſie jedoch nur erwachſen, als ihr gegenüber aus dem Leben ſelbſt wieder neue Keime des wirklichen Kunſtwerkes entſproßten, deren Eigenſchaft jeder geſund fühlende Menſch, ganz erklärlich nur nicht gerade unſere, einzig vom Alten, Ausgelebten lebende Kunſtkritik erkennen konnte. Daß die neuen Keime, namentlich auch der Kritik gegenüber, noch nicht zur vollſtändigen Entfaltung als Blüthe gelangen können, iſt es, was ihrer ſpekulativen Thätigkeit immer neue ſcheinbare Berechtigung zuführt; denn unter anderen Abſtraktionen von den Kunſtwerken der Vergangenheit, hat ſie ſich auch den Begriff von der, dem Kunſtwerke nöthigen, Wirklichkeit ſeiner ſinnlichen Erſcheinung abgezogen: ſie gewahrt nun dieſe Bedingung, mit deren Erfüllung ſie allerdings vollſtändig aufhören müßte zu exiſtiren, an den Keimen einer neuen lebenvollen Kunſt noch nicht erfüllt, und ſpricht ihnen eben deßwegen wiederum die Berechtigung zum Leben, genau genommen alſo die Berechtigung des Triebes, zur Blüthe der ſinnlichen Erſcheinungen zu gelangen, ab. Hierdurch geräth die äſthetiſche Wiſſenſchaft in eine wahrhaft kunſtmörderiſche, bis zur dogmatiſchen Grauſamkeit fanatiſirte Thätigkeit, indem ſie dem konſervativen Wahngebilde eines abſoluten Kunſtwerkes,

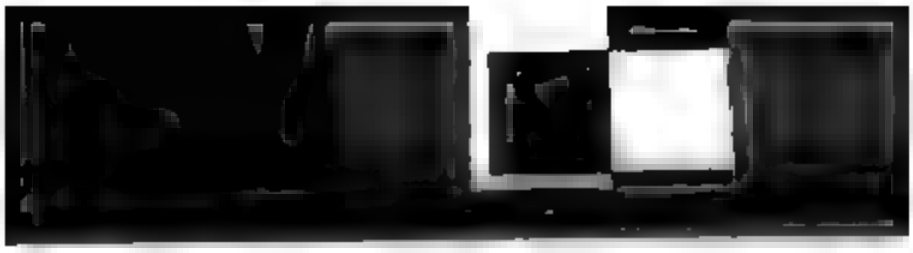
das sie aus dem einfachen Grunde nie verwirklicht sehen kann, weil seine Verwirklichung bereits in der Geschichte längst hinter uns liegt, die Wirklichkeit der natürlichen Anlagen zu neuen Kunstwerken mit reaktionärem Eifer aufgeopfert wissen will. Das, was jene Anlagen einzig zur Erfüllung, jene Keime einzig zur Blüthe bringen kann, — Das also, was das ästhetische Wahngebilde des absoluten Kunstwerkes ein- für allemal über den Haufen werfen muß, ist der Gewinn der Bedingungen für die vollkommen entsprechende sinnliche Erscheinung des Kunstwerkes aus und vor dem wirklichen Leben. Das absolute, d. i. unbedingte Kunstwerk, ist, als ein nur gedachtes, natürlich weder an Zeit und Ort, noch an bestimmte Umstände gebunden: es kann z. B. vor zweitausend Jahren für die athenische Demokratie gedichtet worden sein, und heute vor dem preußischen Hofe in Potsdam aufgeführt werden; in der Vorstellung unserer Ästhetiker muß es ganz denselben Werth, ganz dieselben wesenhaften Eigenschaften haben, gleichviel ob hier oder dort, heute oder damals. Im Gegentheile bildet man sich wohl gar noch ein, daß es, wie gewisse Weinsorten, durch Ablagerung gewinne, und erst



zu gewinnen ist. Soll daher, diesem unerquicklichen kritischen Kunstgedankengenusse gegenüber, es zu einem wirklichen Genusse kommen, und ist dieser, der Natur der Kunst gemäß, nur durch das Gefühl zu ermöglichen, so bleibt wohl nichts übrig, als sich an das Kunstwerk zu wenden, welches seiner Eigenschaft nach dem von uns gedachten, monumentalen Kunstwerke gerade so entgegensteht, wie der lebendige Mensch der marmornen Statue. Diese Eigenschaft des Kunstwerkes besteht aber darin, daß es nach Ort, Zeit und Umständen auf das Schärfste bestimmt sich kundgiebt; daß es daher in seiner lebendigsten Wirkungsfähigkeit gar nicht zur Erscheinung kommen kann, wenn es nicht an einem bestimmten Orte, zu einer bestimmten Zeit und unter bestimmten Umständen zur Erscheinung kommt; daß es demnach jede Spur des Monumentalen von sich abstreift.

Die Erkenntniß der Nothwendigkeit dieser Eigenschaft wird uns getrübt, und die auf diese Erkenntniß begründete Forderung für das wirkliche Kunstwerk bleibt somit von uns ungestellt, wenn wir nicht vor allem zum richtigen Verständnisse Dessen gelangen, was wir unter dem Universal-Menschlichen zu fassen haben. So lange wir nicht dazu kommen zu erkennen, und nach jeder Seite hin sinnfällig zu bethätigen, daß das Wesen der menschlichen Gattung eben in der menschlichen Individualität besteht, und dagegen, wie es bisher in Religion und Staat der Fall war, das Wesen der Individualität in die Gattung setzen, folgerichtig es dieser aufopfern, — so lange werden wir auch nicht begreifen, daß das stets voll und ganz Gegenwärtige einfür allemal das ganz oder theilweise Ungegenwärtige, das Monumentale, zu verdrängen habe. In Wahrheit hasten wir jetzt mit allen unseren Kunstbegriffen noch so ganz und gar in der Vorstellung des Monumentalen, daß wir Kunstwerken nur in dem Grade Geltung zusprechen zu können glauben, als wir ihnen den monumentalen Charakter beilegen dürfen. Hat diese Ansicht allerdings Berechtigung dem Erzeugnisse der frivolen, nirgends ein wahres menschliches Bedürfniß befriedigenden, Mode gegenüber, so müssen wir doch einsehen, daß sie im Grunde nur eben eine Reaktion des edleren menschlichen Naturschamgefühles gegen die verzerrten Äußerungen der Mode ist, mit dem Aufhören der Wirksamkeit der Mode selbst aber ohne alle weitere Berechtigung, nämlich ohne allen ferneren Grund dastehen müßte.

Ein abſoluter Reſpekt vor dem Monumentalen iſt gar nicht denkbar: er kann ſich in Wahrheit nur auf eine äſthetiſche Abneigung gegen eine widerliche und unbefriedigende Gegenwart ſtützen. Gerade dieſer Gegenwart ſiegreich beizukommen hat aber dieſe Abneigung, ſobald ſie ſich nur als Eifer für das Monumentale kundgiebt, nicht die nöthige Kraft: die höchſte Bethätigung dieſes Eifers kann am Ende nur darin beſtehen, daß das Monumentale ſelbſt zur Mode gemacht wird, wie dieß in Wahrheit heut' zu Tage der Fall iſt. Somit kommen wir aber nie aus dem Lebenskreiſe heraus, dem der edelſte Trieb des monumentalen Eifers ſich eben zu entziehen ſtrebt, und kein vernünftiger Ausweg iſt aus dieſem Widerſpruche denkbar, als die gewaltſame Entziehung der Lebensbedingungen ſowohl der Mode als des Monumentalen, weil auch die Mode dem Monumentalen gegenüber ihre volle Berechtigung hat, nämlich als Reaktion des unmittelbaren Lebenstriebes der Gegenwart gegen die Kälte eines unempfindenden Schönheitsſinnes, wie er ſich in der gewaltſamen Neigung für das Monumentale kundgiebt. Die Vernichtung des Monumentalen mit der Mode zugleich heißt aber: der Eintritt des immer gegenwärtigen, ſtets neu beziehungs-

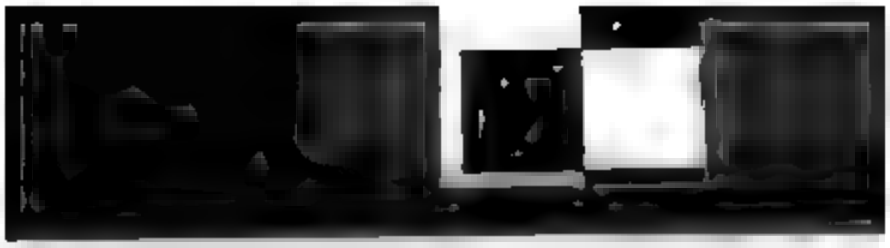


an das universell-künstlerische Empfängnißvermögen des Menschen sich kundgäbe, nicht durch eine getrennte Eigenschaft jenes einen Vermögens an eine wiederum gesonderte dieses anderen: — dieß im Allgemeinen darzustellen, war der Zweck meiner Schrift „das Kunstwerk der Zukunft". Worin der Unterschied zwischen diesem Kunstwerke, und jenem, unseren kritischen Ästhetikern einzig vorschwebenden, monumentalen Kunstwerke bestehe, liegt Jedem, der mich verstehen wollte, offen da; und zu behaupten, daß Das, was ich wollte, bereits vorhanden sei, konnte nur Denen beikommen, für die die Kunst in Wahrheit gar nicht vorhanden ist.

Nur eine Stellung, in der ich mich nothwendig hierbei befand, konnte auch Vorurtheilsloseren Grund zum Auffinden von Widerspruch geben. Ich setze nämlich als die Bedingung für das Erscheinen des Kunstwerkes in allererster Stelle das Leben, und zwar nicht das im Denken willkürlich wiedergespiegelte des Philosophen und Historikers, sondern das allerrealste, sinnlichste Leben, den freiesten Quell der Unwillkürlichkeit. Von meinem Standpunkte als Künstler der Gegenwart aus entwerfe ich aber Grundzüge „des Kunstwerkes der Zukunft", und zwar in Beziehungen auf eine Form, die nur der künstlerische Trieb eben jenes Lebens der Zukunft sich selbst bilden dürfte. Ich will mich hiergegen nicht bloß dadurch rechtfertigen, daß ich nur auf die allgemeinsten Züge des Kunstwerkes hindeutete, sondern ich weise — nicht nur zu meiner Rechtfertigung, sondern überhaupt zum Verständnisse meiner Absicht — darauf hin, daß allerdings der Künstler der Gegenwart einen in jeder Hinsicht entscheidenden Einfluß auf das Kunstwerk der Zukunft haben muß, und daß er diesen Einfluß sehr wohl im Voraus berechnen könne, eben weil er schon jetzt dieses Einflusses sich bewußt werden muß. Dieses Bewußtsein erwächst ihm, bei seinem edelsten Drange, aus dem Innewerden seiner tiefsten Unbefriedigung dem Leben der Gegenwart gegenüber: er sieht sich für die Verwirklichung von Möglichkeiten, deren Vorhandensein ihm aus seinem eigenen künstlerischen Vermögen zum Bewußtsein gekommen ist, auf das Leben der Zukunft einzig angewiesen. Wer nun von diesem Leben der Zukunft die fatalistische Ansicht hegt, daß wir rein gar nichts von ihm uns vorstellen könnten, der bekennt, daß er in seiner menschlichen Bildung nicht so weit gelangt ist, einen ver-

nunftigen Willen zu haben: der vernünftige Wille ist aber das Wollen des erkannten Unwillkürlichen, Natürlichen, und diesen Willen kann allerdings nur Der als für das Leben der Zukunft gestaltend voraussetzen, der dazu gelangt ist, ihn selbst auch für sich zu fassen. Wer von der Gestaltung der Zukunft nicht den Begriff hat, daß sie eine nothwendige Konsequenz des vernunftigen Willens der Gegenwart sein müsse, der hat überhaupt auch keinen vernünftigen Begriff von der Gegenwart und von der Vergangenheit: wer nicht in sich selbst Initiative des Charakters besitzt, der vermag auch in der Gegenwart keine Initiative für die Zukunft zu ersehen. Die Initiative für das Kunstwerk der Zukunft geht aber von dem Künstler der Gegenwart aus, der diese Gegenwart zu begreifen im Stande ist, ihr Vermögen und ihren nothwendigen Willen in sich aufnimmt, und mit diesen eben kein Sklave der Gegenwart mehr bleibt, sondern sich als ihr bewegendes, wollendes und gestaltendes Organ, als den bewußt wirkenden Trieb ihres aus sich heraus strebenden Lebensdranges kundgiebt.

Den Lebenstrieb der Gegenwart erkennen, heißt: ihn bethätigen müssen. Gerade die Bethätigung des Lebenstriebes un-



der entweder die Monumente der Vergangenheit nachahmte, oder sich zum Diener der Mode hergab: Beide sind aber in Wahrheit keine Künstler. Der wahre Künstler, der in der bezeichneten wirklich dramatischen Richtung sich bewegte, konnte dagegen nur in Unübereinstimmung mit dem Geiste des öffentlichen Lebens der Gegenwart sich kundgeben: wie aber gerade von ihm erst das Kunstwerk als das wahre Kunstwerk erkannt wird, welches in seiner sinnlichsten Erscheinung dem Leben verständnißvoll sich erschließen kann, so mußte er nothwendig die Verwirklichung seines höchsten künstlerischen Wollens in das Leben der Zukunft, als ein von der Herrschaft des Monumentalen wie der Mode befreiten, setzen; er mußte seinen künstlerischen Willen somit geradesweges auf das Kunstwerk der Zukunft richten, gleichviel ob es ihm oder Anderen erst vergönnt sein werde, den Boden dieses ermöglichenden und verwirklichenden Lebens der Zukunft zu betreten.

Zu diesem Willen konnte allerdings nicht der absolute Denker oder Kritiker gelangen, sondern nur der wirkliche Künstler, dem auf seinem künstlerischen Standpunkte im Leben der Gegenwart Denken und Kritik selbst zu einer nothwendigen, wohlbedingten Eigenschaft seiner allgemein künstlerischen Thätigkeit werden mußte. Sie entwickelt sich bei ihm nothwendig durch die Betrachtung seiner Stellung zum öffentlichen Leben, das er nicht mit der kalten Gleichgiltigkeit eines absolut kritischen Experimentalisten, sondern mit dem warmen Verlangen, sich ihm verständnißvoll mitzutheilen, anschaut. Was dieser Künstler im Anschauen des öffentlichen Lebens der Gegenwart gewahrt, ist zunächst die volle Unfähigkeit, durch die mechanischen Werkzeuge der einzig herrschenden monumentalen, oder modischen Kunst, sich eben verständnißvoll mittheilen zu können. Habe ich hier einzig den wirklichen dramatischen Dichter im Auge, so meine ich das Unvorhandensein der theatralischen Kunst und der dramatischen Scene, die seine Absicht zu verwirklichen im Stande wären. Die modernen Theater sind entweder die Werkzeuge der monumentalen Kritik — man denke an den Berliner Sophokles, Shakespeare u. s. w. — oder der absoluten Mode. Die Möglichkeit, diese Theater gänzlich zu umgehen, kann ihm nur mit Verzichtleistung auf jede, auch nur annähernde Verwirklichung seiner eigentlichen Absicht erwachsen: er muß Dramen für die

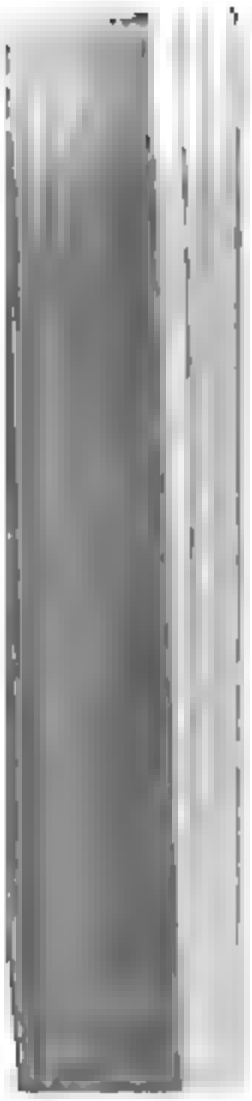
Lektüre schreiben. Da aber gerade das Drama nur in seiner vollsten sinnlichen Erscheinung erst zum Kunstwerke wird, so muß er endlich, um seiner Hauptrichtung nicht gänzlich zu entsagen, mit einer unvollkommenen Verwirklichung seiner Absicht sich begnügen.

Seine Absicht wäre aber auch dann erst vollkommen verwirklicht, wenn er sie nicht nur von der Scene herab ganz entsprechend ausgedrückt sähe, sondern wenn dieß zugleich zu einer bestimmten Zeit, unter bestimmten Umständen, und an eine bestimmte, dem Dichter in irgend welcher Beziehung verwandte, Zuschauerversammlung geschähe. Eine dichterische Absicht, die ich unter bestimmten Verhältnissen und Umgebungen faßte, hat ihre ganz entsprechende Wirkung nur, wenn ich sie unter denselben Verhältnissen und an dieselbe Umgebung mittheile: nur dann kann diese Absicht ohne Kritik verstanden, ihr rein menschlicher Inhalt empfunden werden, nicht aber wenn alle diese lebengebenden Bedingungen geschwunden sind, und die Verhältnisse sich geändert haben. Wenn z. B. vor der ersten französischen Revolution unter einer ganzen Gattung frivolgenußsüchtiger Menschen die Stimmung vorhanden war, in der ein Don Juan die allerbegreiflichste Erscheinung, den wahren Ausdruck dieser Stimmung ausmacht; wenn dieser Typus von Künstlern erfaßt, und in letzter Verwirklichung durch einen Darsteller uns vorgeführt wurde, der in seinem ganzen Naturell so für die Persönlichkeit eines Don Juan sich eignete, wie z. B. auch die italienische Sprache sich eignet, dieser Persönlichkeit einen entsprechenden Ausdruck zu geben, — so war die Wirkung einer solchen Darstellung zu jener Zeit gewiß eine ganz bestimmte und unzweifelhafte auf das Gefühl. Wie steht es nun aber, wenn heute, vor dem gänzlich veränderten, börsengeschäftlichen oder geheimregierungsräthlichen Publikum der Gegenwart, und von einem Darsteller, der gern Kegel schiebt und Bier trinkt, und dadurch aller Verführung entgeht seiner Frau untreu zu werden, derselbe Don Juan gespielt, und noch dazu in deutscher Sprache und in einer Übersetzung vorgeführt wird, in der jede Spur des italienischen Sprachcharakters verwischt werden mußte? Wird dieser Don Juan nicht mindestens ganz anders verstanden, als es die Absicht des Dichters war, und ist dieses ganz andere *im besten* Falle nur durch die Kritik vermittelte Verständniß,

nicht in Wahrheit gar kein Verständniß des Don Juan mehr? Oder vermögt Ihr eine schöne Gegend zu genießen, wenn Ihr sie bei finsterer Nacht seht? —

Bei der zufälligen und zersplitterten Weise, wie der Künstler jetzt vor das Publikum gelangt, muß er gerade um so unverständlicher werden, je mehr die künstlerische Absicht, der sein Werk entsprang, einen wirklichen Zusammenhang mit dem Leben hat; denn eine solche Absicht kann nicht eine zufällige, aus ästhetischer Willkür allgemeinhin gefaßte, abstrakte sein, sondern zu künstlerischer Erscheinungskraft reift sie nur dann, wenn sie durch Zeit und Umstände zu besonderer charakteristischer Individualität sich gestaltet. Kann die Verwirklichung einer solchen Absicht nur dann einen entsprechenden Erfolg haben, wenn sie noch bei voller Wärme der Verhältnisse, die sie im Dichter geboren, und vor denen, die bewußt oder unbewußt in diesen Verhältnissen mitbetheiligt waren, zur Erscheinung kommt, so muß nun der Künstler, der sein Werk als monumentales behandelt sieht, das gleichgiltig zu jeder beliebigen Zeit oder vor jeder beliebigen Öffentlichkeit vorgeführt wird, jeder denkbaren Gefahr des Mißverständnisses ausgesetzt sein; und einzig an Diejenigen kann er sich dann halten, die in ihrer Sympathie für ihn überhaupt, auch diese seine Stellung begreifen, und durch ihren Antheil an seinem Streben, das sie namentlich auch in eben dieser seiner Stellung unendlich erschwert finden, in selbstschöpferischer Freiwilligkeit die Fülle von ermöglichenden Bedingungen ihm ersetzen, die seinem Kunstwerke von der Wirklichkeit versagt sind. — Diese mitfühlenden und mitschöpferischen Freunde sind es also einzig, denen es mich hier mitzutheilen mich drängt.

Ihnen, denen ich mich nie so mittheilen konnte, wie es mein einziger Wunsch wäre mich ihnen mittheilen zu können, habe ich nun, um mich ihnen vollkommen verständlich zu machen, die Widersprüche zu erklären, in denen meine bis jetzt dem Publikum vorgeführten Operndichtungen zu meinen neuerdings ausgesprochenen Ansichten über das Operngenre überhaupt stehen. Ich spreche zunächst von den Dichtungen, weil in ihnen nicht nur das Band meiner Kunst mit meinem Leben am offensten vorliegt, sondern auch weil ich an ihnen deutlich zu machen habe, daß meine musikalische Ausführung, meine Opern-



Widerſprüche nur dann auffto
Zeit losgelöſte, unnatürliche,
der Entwickelung aber ganz a
getrennten und wohl unterſchi
unterſchiedsloſe Maſſe zuſamm
unnatürliche, unvernünftige An
unſerer monumental-hiſtoriſchen
geſunden Kritik des theilnehmen
dieſem kritikloſen Gebaren unſer
deren eben der Standpunkt ſchu
dem monumentalen Maaßſtabe
Künſtler und die Werke aller Zei
einander da, und die Unterſchied
als kunſthiſtoriſche, nach der al
tende und zu berichtigende, nic
empfindende; denn bei wirklicher G
zeitige Wahrnehmung derſelben e
ſein, ungefähr ſo peinlich unange
Muſikaufführung S. Bach neben
Bezug auf mich haben Kritiker, di
Kunſtwirken im Zuſammenhange
kritiſchen Unachtſamkeit und Gefü
die ich über das Weſen der Kun
kundgebe, den ich durch allmä

dramatiſchen Arbeiten beſände, die allerdings von einer gewiſſen, der modernen Entwickelung unausweichlich eigenthümlichen Weſenheit des chriſtlichen Prinzipes erfüllt ſind: keineswegs fällt ihnen aber ein, daß, wenn ſie den neugewonnenen Standpunkt mit dem verlaſſenen älteren vergleichen, dieß eben zwei weſentlich verſchiedene, jedoch folgerichtig aus einander entwickelte ſeien, und daß viel eher der neue Standpunkt aus dem älteren zu erklären, als dieſer verlaſſene von dem betretenen aus zu beurtheilen geweſen wäre. Im Gegentheile: da ſie von dem neuen Standpunkte aus in meinen älteren Arbeiten, die ſie als von dieſem Standpunkte aus entworfen und ausgeführt anzuſehen für gut finden, eine Inkonſequenz, einen Widerſpruch gegen jene Anſichten, erblicken müſſen, treffen ſie gerade auch hierin den beſten Beweis für die Irrigkeit dieſer Anſichten, denen ich ſelbſt in der künſtleriſchen Praxis ja widerſpräche; und ſomit ſchlagen ſie auf die mühelöſeſte Weiſe von der Welt zwei Fliegen mit einem Schlage, indem ſie meine künſtleriſche wie theoretiſche Thätigkeit als den Akt eines unkritiſch gebildeten, konfuſen und extravaganten Kopfes bezeichnen. Das, was ſie ſelbſt ſo zu Werke bringen, nennen ſie aber in Wahrheit „Kritik“, und noch dazu aus der „hiſtoriſchen“ Schule! —

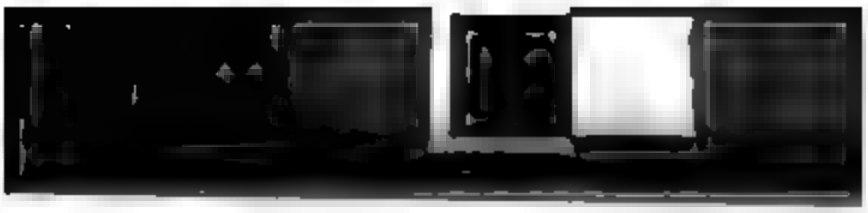
Ich habe hier einen weſentlichen Punkt der oben gemeinten Widerſprüche berührt: ich hätte ihn, da ich mich jetzt nur meinen Freunden mittheilen will, vielleicht gänzlich unbeachtet laſſen können, weil in Wahrheit Jemand mein Freund nur dann ſein kann, wenn er jenen Widerſpruch als einen nur ſcheinbaren ſich ſelbſt zu erklären vermag. Dieſe Selbſterklärung iſt jedoch unendlich erſchwert durch die lückenhafte und unvollſtändige Weiſe, in der gerade ich auch meinen Freunden ſelbſt mich mittheilen kann. Der eine hat dieſe, der andere jene meiner dramatiſchen Arbeiten ſich vorführen geſehen, wie es eben der Zufall fügte; ſeine Neigung für mich entſtand gerade aus dem Bekanntwerden mit dieſem einen Werke; auch dieſes kam ihm wohl nur unvollkommen zur Erſcheinung; aus ſeinem eigenen Weſen und Streben hatte er viel zu ergänzen, und einen vollen Genuß konnte er am Ende nur dadurch gewinnen, daß er zu einem vielleicht oft überwiegend großen Theile ſich ſelbſt, ſein eigenes Dichten und Trachten, in den genußſpendenden Gegenſtand mit hineinlegte. Hier kommt aber der Punkt, wo wir vollkommen uns klar

werden müssen: meine Freunde müssen mich ganz sehen, um sich zu erklären, ob sie mir ganz Freunde sein können. Ich kann nichts halb abgemacht lassen wollen; ich kann nicht zugeben, daß, was Nothwendigkeiten in meiner Entwickelung waren, Gutmüthigen als Zufälligkeiten erscheinen dürfen, die sie, je nach dem Grade ihrer Neigung, sich zu meinen Gunsten deuten könnten. Gerade also auch an meine Freunde wende ich mich, um ihnen volle Aufklärung über meinen Entwickelungsgang zu geben, wobei auch jene scheinbaren Widersprüche vollständig gelöst werden müssen.

Hierzu will ich aber nicht auf dem Wege eines abstrakt kritischen Verfahrens zu gelangen suchen, sondern meinen Entwickelungsgang mit der Treue, wie ich ihn jetzt zu überblicken vermag, an meinen Arbeiten und an den Lebensstimmungen, die sie hervorriefen, fortschreitend — nicht in abstrakter Allgemeinheit Alles auf einen Haufen werfend — nachweisen.

Von meinen frühesten künstlerischen Arbeiten werde ich kurz zu berichten haben: sie waren die gewöhnlichen Versuche einer noch unentwickelten Individualität, sich gegen das Generelle der Kunsteindrücke, die uns von Jugend auf bestimmen, im allmählichen Wachsthume zu behaupten. Der erste künstlerische Wille ist nichts Anderes, als die Befriedigung des unwillkürlichen Triebes der Nachahmung Dessen, was am einnehmendsten auf uns wirkt. —

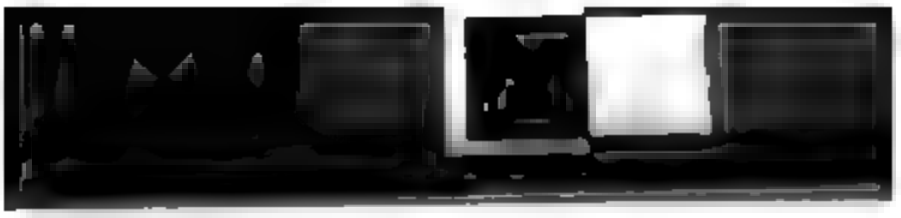
Wenn ich mir das künstlerische Vermögen am besten zu erklären suche, so kann ich dieß nicht anders, als wenn ich es zunächst in die Kraft des Empfängnißvermögens setze. Den unkünstlerischen, politischen Charakter mag es auszeichnen, daß er von Jugend auf den äußeren Eindrücken einen Rückhalt entgegensetzt, der sich im Laufe der Entwickelung bis zur Berechnung des persönlichen Vortheiles, den ihm sein Widerstand gegen die Außenwelt bringt, bis zur Fähigkeit, diese Außenwelt rein nur auf sich, sich selbst aber nie auf sie zu beziehen, steigert. Den künstlerischen, unpolitischen Charakter bestimmt jedenfalls das *Eine*, daß er sich rückhaltslos den Eindrücken hingiebt, die sein



Empfindungswesen ſympathetiſch berühren. Gerade aber die Macht dieſer Eindrücke mißt ſich wieder nach der Kraft des Empfängnißvermögens, das nur dann die Kraft des Mittheilungsdranges gewinnt, wenn es bis zu einem entzückenden Übermaaße von den Eindrücken erfüllt iſt. In der Fülle dieſes Übermaaßes liegt die künſtleriſche Kraft bedingt, denn ſie iſt nichts Anderes, als das Bedürfniß, das überwuchernde Empfängniß in der Mittheilung wieder von ſich zu geben. Nach zwei Richtungen hin äußert ſich dieſe Kraft, je nachdem ſie nur von künſtleriſchen Eindrücken, oder endlich auch von den Eindrücken des Lebens ſelbſt angeregt war. Das, was den Künſtler als ſolchen zuerſt beſtimmt, ſind jedenfalls die rein künſtleriſchen Eindrücke; wird ſeine Empfängnißkraft dnrch ſie vollſtändig abſorbirt, ſo daß die ſpäter zu empfindenden Lebenseindrücke ſein Vermögen bereits erſchöpft finden, ſo wird er ſich als abſoluter Künſtler nach der Richtung hin entwickeln, die wir als die weibliche, d. h. das weibliche Element der Kunſt allein in ſich faſſende, zu bezeichnen haben. In dieſer treffen wir alle die Künſtler an, deren Thätigkeit heut' zu Tage eigentlich die Wirkſamkeit der modernen Kunſt ausmacht; ſie iſt die vom Leben ſchlechtweg abgeſonderte Kunſtwelt, in welcher die Kunſt mit ſich ſelbſt ſpielt, vor jeder Berührung mit der Wirklichkeit — d. h. nicht eben nur der Wirklichkeit der modernen Gegenwart, ſondern der Lebenswirklichkeit überhaupt — empfindlich ſich zurückzieht, und dieſe als ihren abſoluten Feind und Widerſacher in der Meinung betrachtet, daß das Leben überall und zu jeder Zeit der Kunſt widerſtrebe, und daher auch jede Mühe, das Leben ſelbſt zu geſtalten, eine für den Künſtler vergebliche und demgemäß unanſtändige ſei: hier finden wir vor Allem die Malerei, und namentlich die Muſik. Anders verhält es ſich da, wo die voraus entwickelte künſtleriſche Empfängnißkraft das Vermögen der Empfängniß der Lebenseindrücke nur beſtimmt und geſtaltet, nicht geſchwächt, ſondern vielmehr im höchſten Sinne geſtärkt hat. In der Richtung, in der ſich dieſe Kraft entwickelt, wird das Leben ſelbſt endlich nach künſtleriſchen Eindrücken aufgenommen, und die Kraft, die aus der Überfülle dieſer Eindrücke zum Mittheilungsdrange erwächſt, iſt die eigentlich wahrhaft dichteriſche. Dieſe ſondert ſich nicht vom Leben ab, ſondern vom künſtleriſchen Standpunkte aus ſtrebt ſie ihm ſelbſt geſtaltend beizukommen.

[illegible] wir diese als die natürliche, [illegible]

[illegible] glauben wollte, ich hatte bei meiner [illegible] an [illegible] um Sinne von der Gabe eines „Genies" [illegible] andeuten. Dem widerspreche ich im Namen mit bestimmtester Absicht. Der [illegible] fühle ich mich im Stande nachzuweisen, daß es in jedem absichtlich und ausdrücklich gemachten, wenn auch [illegible] die entscheidende Hinderniß einer beim Lesen [illegible] Kraft aus einer Verbindung solcher, die nur schwer einander zu finden pflegen, indem wir sie kurzweg „Genie" nennen. Das Verhindern an dieses Genies gilt uns nämlich [illegible] als ein reiner Zufall, den Gott oder die Natur nach Belieben [illegible] oder verhüten mag, ohne daß dies mit dem vorliegenden Verlangen oder Nichtverlangen [illegible] Denn wie [illegible] wir, Dieser oder Jener müsse mit seinem Genie nicht [illegible] Ich berufe die Kraft, die wir gemeinhin [illegible] nennen, nur auf das Vermögen, das ich soeben näher bezeichnete. Das muß auf diese Kraft so wirken, daß sie endlich [illegible] eigenen Produktivität aus sich gelangen muß. Haben wir im Verbrechen als den eigentlichen Gestalter und Bildner, als die [illegible] wiederum entgegenstehende Bedingung der Wirksamkeit



nungen, die wir Genie's nennen, nie vorgekommen: ein deutlicher Beweis dafür, daß sie nicht durch die Willkür Gottes oder der Natur in das Leben geworfen werden. Dagegen kannte man diese Erscheinung ebensowenig in den Zeiten, wo jene beiden schaffenden Kräfte, die individualistische und die kommunistische, in fesselloser Natürlichkeit immer neu zeugend und gebärend sich gegenseitig durchdrangen: dieß sind die sogenannten vorgeschichtlichen Zeiten, in denen Sprache, Mythos und Kunst in Wahrheit geboren wurden; damals kannte man Das, was wir Genie nennen, ebenfalls nicht: Keiner war ein Genie, weil es Alle waren. Nur in Zeiten, wie den unserigen, kennt oder nennt man Genie's, mit welchem Namen wir diejenige künstlerische Kraft bezeichnen zu müssen glauben, die der Zucht des Staates und des herrschenden Dogma's, sowie der trägen Mitwirkung an der Aufrechthaltung zerfallender künstlerischer Formen sich entziehen, um neue Richtungen einzuschlagen und mit dem Inhalte ihres Wesens zu beleben. Betrachten wir näher, so finden wir aber, daß diese neuen Richtungen durchaus keine willkürlichen und dem Einzelnen allein eigenthümlichen, sondern nur Fortsetzungen einer längst bereits eingeschlagenen Hauptrichtung sind, in der sich vor und gleichzeitig neben dem Einzelnen eine gemeinsame, in unendlich mannigfache und vielfältige Individualitäten gegliederte Kraft ergoß, deren nothwendiger, bewußter oder unbewußter Trieb eben die Vernichtung jener Formen durch Bildung neuer Lebens- und Kunstgestaltungen war. Gerade auch hier sehen wir daher eine gemeinsame Kraft, die in ihrer einzig ermöglichenden Wirksamkeit die individuelle Kraft, die wir blödsinnig bisher mit der Bezeichnung „Genie" ergründet zu haben glaubten, als solche in sich schließt und, nach den modernen Begriffen von ihr, geradeswegs aufhebt. Allerdings ist wiederum jene gemeinsame, kommunistische Kraft nur dadurch vorhanden, daß sie in der individuellen Kraft vorhanden ist; denn sie ist in Wahrheit nichts Anderes, als die Kraft der rein menschlichen Individualität überhaupt: die endlich zur Erscheinung kommende Form ist aber keineswegs, wie wir es oberflächlich betrachten, das Werk der einzelnen Individualität, sondern diese nimmt an dem gemeinsamen Werke, nämlich der sinnlichsten Offenbarung einer vorhandenen Möglichkeit durch deren Verwirklichung, nur vermöge der einen Wesenheit ihrer Kraft Antheil, die ich oben

bereits bezeichnete, und die ich in ihrer triebthätigsten Eigenschaft jetzt noch genauer bestimmen will. Ein mythischer Zug, den ich — trotz der Vermahnungen der historisch politischen Schule an mich — anführe, wird dieß statt meiner Definition thun.

Das schöne Meerweib Wachhilde hatte dem König Wiking ein Söhnlein geboren: dem nahten die drei Nornen, um ihm Gaben zu verleihen. Die erste Norn verlieh ihm Leibesstärke, die zweite Weisheit, und der erfreute Vater führte die beiden dankend zum Hochsitze neben sich: die dritte aber verlieh dem Söhnlein „den nie zufried'nen Geist, der stets auf Neues sinnt". Den Vater erschreckte diese Gabe, und er versagte der jüngsten Norn den Dank: entrüstet hierüber nahm diese, zur Strafe des väterlichen Undankes, ihre Gabe zurück. Nun erwuchs der Sohn zu großer Länge und Stärke, und was nur zu wissen war, das wußte er bald. Nie aber empfand er den Trieb zum Thun und Schaffen, er war mit jeder Lage seines Lebens zufrieden, und fand sich in Alles. Nie liebte er, noch haßte er aber auch: weil er nun gerade ein Weib bekam, so zeugte er auch einen Sohn, und that den zu kundigen Zwergen in die Lehre, damit er 'was

Wachhilde erzogen, und so wirst du bis auf den heutigen Tag erzogen, mein deutsches Volk!

Die eine verschmähte Gabe: „der nie zufried'ne Geist, der stets auf Neues sinnt", bietet uns Allen bei unserer Geburt die jugendliche Norn an, und durch sie allein könnten wir einst Alle „Genie's" werden*); jetzt, in unserer erziehungssüchtigen Welt, führt nur noch der Zufall uns diese Gabe zu, — der Zufall, nicht erzogen zu werden. Vor der Abwehr eines Vaters, der an meiner Wiege starb, sicher, schlüpfte vielleicht die so oft verjagte Norn an meine Wiege, und verlieh mir ihre Gabe, die mich Zuchtlosen nie verließ, und, in voller Anarchie, das Leben, die Kunst, und mich selbst zu meinem einzigen Erzieher machte. —

Ich übergehe die unendlich mannigfaltige Verschiedenheit der Eindrücke, die von Jugend auf mit großer Lebhaftigkeit auf mich wirkten: sie wechselten in ihrer Wirkung ganz in dem Grade, als sie sich mir darboten. Ob ich unter ihrem Einflusse Jemand als „Wunderkind" erschienen bin, muß ich sehr bezweifeln: mechanische Kunstfertigkeiten wurden nie an mir ausgebildet, auch spürte ich nie den mindesten Trieb dazu. Neigung zum Komödiespielen empfand ich, und befriedigte sie auch bei mir auf der Stube; jedenfalls war dieß durch die nähere Berührung meiner Familie mit dem Theater angeregt: auffallend war dabei nur mein Widerwille, selbst zum Theater zu gehen; kindische Eindrücke, die ich vom klassischen Alterthume und dem Ernste der Antike, so weit sie auf dem Gymnasium mir bekannt wurden, empfing, mögen mir eine gewisse Verachtung, ja einen Abscheu vor dem geschminkten Komödiantenwesen beigebracht haben. Am bestimmtesten warf sich mein Nachahmungseifer auf das Dichten und Musikmachen, — vielleicht weil mein Stiefvater, Portraitmaler, zeitig starb, und so das Malerbeispiel aus meiner nächsten Nähe schwand; sonst hätte ich wahrscheinlich auch zu malen begonnen, wiewohl ich mich entsinnen muß, daß die Erlernung der Technik des Zeichnens mich sehr schnell anwiderte. Ich schrieb Schauspiele, und das Bekanntwerden mit Beethoven's

---

*) Über diese Behauptung ärgerte sich, seiner Zeit, der Kölnische Professor Bischoff; er hielt sie für eine ungebührliche Zumuthung an sich und seine Freunde.

Symphonien, das bei mir erſt im funfzehnten Lebensjahre erfolgte, beſtimmte mich endlich auch leidenſchaftlich zur Muſik, die allerdings von jeher ſchon mächtig auf mich gewirkt hatte, namentlich durch Weber's „Freiſchützen". Nie ließ mich bei meinem Studium der Muſik der dichteriſche Nachahmungstrieb ganz los, er ordnete ſich jedoch dem muſikaliſchen unter, für deſſen Befriedigung ich ihn nur herbeizog. So entſinne ich mich angeregt durch die Paſtoral-Symphonie, mich an ein Schäferſpiel gemacht zu haben, das in ſeiner dramatiſchen Beziehung wieder durch Goethe's „Laune der Verliebten" angeregt war. Hier machte ich gar keinen dichteriſchen Entwurf, ſchrieb Muſik und Verſe zugleich, und ließ ſo die Situationen ganz aus dem Muſik- und Verſemachen entſtehen.

Nach vielen Abſchweifungen bald nach dieſer, bald nach jener Seite hin, traf mich der Eindruck der Julirevolution im angetretenen achtzehnten Lebensjahre. Er war heftig und vielfach anregend, namentlich war, nach großer Begeiſterung für das kämpfende, ſchließlich meine Trauer um das gefallene Polen ſehr lebhaft. Noch aber waren dieſe Eindrücke auf meine künſtleriſche Entwickelung nicht von erkennbarer Geſtaltungskraft-

lichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von Seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Loose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, daß er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstieße. Im Gozzi'schen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, daß er die Schlange küßt: so gewinnt er sie zum Weibe. Ich änderte diesen Schluß dahin, daß die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der Gewonnenen in sein Land entlassen —, sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird. — Dieser Zug dünkt mich jetzt nicht unwichtig: gab mir ihn damals auch nur die Musik und der gewohnte Opernanblick ein, so lag doch hier schon im Keime ein wichtiges Moment meiner ganzen Entwickelung kundgegeben. —

Ich war nun in dem Alter angelangt, wo der Sinn des Menschen, wenn je ihm dieß möglich wird, sich unmittelbarer auf die nächste Lebensumgebung wirft. Die phantastische Lüderlichkeit des deutschen Studentenlebens war mir, nach heftiger Ausschweifung, bald zuwider geworden: für mich hatte das Weib begonnen vorhanden zu sein. Die Sehnsucht, die sich nirgends im Leben stillen konnte, fand wieder eine ideale Nahrung durch die Lektüre von Heinse's Ardinghello, sowie der Schriften Heine's und anderer Glieder des damaligen „jungen" Litteraturdeutschlandes. Die Wirkung der so empfangenen Eindrücke äußerte sich im wirklichen Leben bei mir so, wie sich unter dem Drucke unserer sittlichbigotten Gesellschaft die Natur einzig äußern kann. Mein künstlerischer Mittheilungstrieb dagegen entledigte sich dieser Lebenseindrücke nach der Richtung der gleichzeitig empfangenen künstlerischen Eindrücke hin; unter diesen waren von besonderer Lebhaftigkeit die der neueren französischen und selbst der italienischen Oper gewesen. Wie dieses Genre in Wahrheit die deutschen Operntheater eroberte und fast einzig auf ihrem Repertoire sich behauptete, war sein Einfluß auf Denjenigen ganz unabweisbar, der sich in einer Lebensstimmung, wie die angedeutete damals mir eigene, befand; in ihm sprach sich, wenigstens für mich, in der Richtung der Musik ganz Das

aus, was ich empfand: freudige Lebensluſt in der nothgedrungenen Äußerung als Frivolität. — Aber eine perſönliche Erſcheinung war es, die dieſe Neigung in mir zu einem Enthuſiasmus edlerer Bedeutung anfachte: dieß war die Schröder-Devrient bei einem Gaſtſpiel auf der Leipziger Bühne. Die entfernteſte Berührung mit dieſer außerordentlichen Frau traf mich elektriſch: noch lange Zeit, bis ſelbſt auf den heutigen Tag, ſah, hörte und fühlte ich ſie, wenn mich der Drang zu künſtleriſchem Geſtalten belebte.

Die Frucht all' dieſer Eindrücke und Stimmungen war eine Oper: „das Liebesverbot, oder die Novize von Palermo“. Den Stoff zu ihr entnahm ich Shakeſpeare's „Maaß für Maaß“. Iſabella war es, die mich begeiſterte: ſie, die als Novize aus dem Kloſter ſchreitet, um von einem hartherzigen Statthalter Gnade für ihren Bruder zu erflehen, der wegen des Verbrechens eines verbotenen, und dennoch von der Natur geſegneten Liebesbundes mit einem Mädchen, nach einem drakoniſchen Geſetze zum Tode verurtheilt iſt. Iſabella's keuſche Seele findet vor dem kalten Richter ſo triftige Gründe zur Entſchuldigung des verhandelten Verbrechens, ihr geſteigertes Ma-

ich auch den bevorstehenden Karneval verbieten; ein verwegener junger Mann, der sich in Isabella verliebt, reizt das Volk auf, die Masken anzulegen und das Eisen bereit zu halten: „wer sich nicht freut bei uns'rer Lust, dem stoßt das Messer in die Brust!" Der Statthalter, von Isabella vermocht selbst maskirt zum Stelldichein zu kommen, wird entdeckt, entlarvt und verhöhnt, — der Bruder, noch zur rechten Zeit vor der vorbereiteten Hinrichtung, gewaltsam befreit; Isabella entsagt dem Klosternoviziat und reicht jenem wilden Karnevalsfreunde die Hand: in voller Maskenprozession schreitet Alles dem heimkehrenden Fürsten entgegen, von dem man voraussetzt, daß er nicht so verrückt wie sein Statthalter sei.

Vergleicht man dieses Sujet mit dem der „Feen", so sieht man, daß die Möglichkeit, nach zwei grundverschiedenen Richtungen hin mich zu entwickeln, vorhanden war: dem heiligen Ernste meines ursprünglichen Empfindungswesens trat hier, durch die Lebenseindrücke genährt, eine kecke Neigung zu wildem sinnlichem Ungestüme, zu einer trotzigen Freudigkeit entgegen, die jenem auf das Lebhafteste zu widersprechen schien. Ganz ersichtlich wird mir dieß, wenn ich namentlich die musikalische Ausführung beider Opern vergleiche. Die Musik übte auf mein Empfindungsvermögen immer einen entscheidenden Haupteinfluß aus; es konnte dieß gar nicht anders sein in einer Periode meiner Entwickelung, wo die Lebenseindrücke noch nicht eine so nächste und scharf bestimmende Wirkung auf mich äußerten, daß sie mir die gebieterische Kraft der Individualität verliehen hätten, mit der ich jenes Empfindungsvermögen auch zu einer bestimmten Wirksamkeit nach Außen anhalten konnte. Die Wirkung der empfangenen Lebenseindrücke war nur noch genereller, nicht individueller Art, und so mußte die generelle Musik noch mein individuelles künstlerisches Gestaltungsvermögen, nicht aber dieses jene beherrschen. Die Musik auch zu dem „Liebesverbote" hatte im Voraus gestaltend auf Stoff und Anordnung gewirkt, und diese Musik war eben nur der Reflex der Einflüsse der modernen französischen und (für die Melodie) selbst italienischen Oper auf mein heftig sinnlich erregtes Empfindungsvermögen. Wer diese Komposition mit der der „Feen" zusammenhalten würde, müßte kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen sich bewerkstellig-

konnte: die Ausgleichung beider ſollte das Werk meines weiteren künſtleriſchen Entwickelungsganges ſein. —

Mein Weg führte mich zunächſt geradesweges zur Frivolität in meinen Kunſtanſchauungen; es fällt dieß in die erſte Zeit meines Betretens der praktiſchen Laufbahn als Muſikdirektor beim Theater. Das Einſtudiren und Dirigiren jener leichtgelenkigen franzöſiſchen Modeopern, das Pfiffige und Protzige ihrer Orcheſtereffekte, machte mir oft kindiſche Freude, wenn ich vom Dirigirpulte aus links und rechts das Zeug loslaſſen durfte. Im Leben, welches von nun an mit Beſtimmtheit das bunte Theaterleben ausmachte, ſuchte ich durch Zerſtreuung Befriedigung eines Triebes, der ſich für das Nächſte, Greifbare, als Genußſucht, für die Muſik als flimmernde, prickelnde Unruhe kundgab. Meine Kompoſition der „Feen“ wurde mir durchaus gleichgiltig, bis ich ihre beabſichtigte Aufführung ganz aufgab. Eine, unter den ungünſtigſten Umſtänden mit gewaltſamem Eigenſinne durchgeſetzte, gänzlich unverſtändliche Aufführung des „Liebesverbotes“ ärgerte mich wohl; doch vermochte dieſer Eindruck mich noch keineswegs von dem Leichtſinne zu heilen,

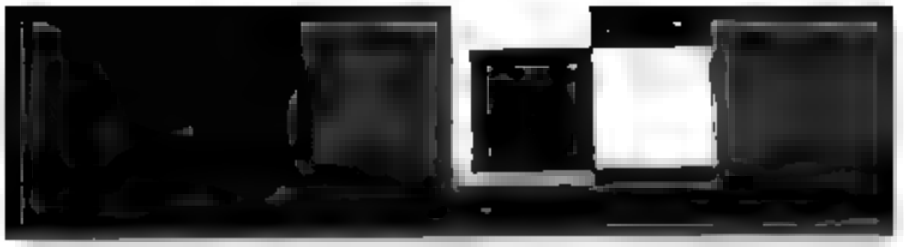
en Entwurf davon ſchickte ich direkt an Scribe nach Paris, mit Bitte, ihn für die dortige große Oper zu bearbeiten, und : zur Kompoſition zuweiſen zu laſſen. Natürlich führte dieß Nichts.

Mein häusliches Trübſal vermehrte ſich; der Drang, einer würdigen Lage mich zu entwinden, ſteigerte ſich zu dem hef=:n Begehren, überhaupt etwas Großes und Erhebendes zu ,innen, ſelbſt mit vorläufiger Außerachtlaſſung eines nächſten ktiſchen Zweckes. Dieſe Stimmung ward in mir lebhaft ge=)rt und befeſtigt durch die Lektüre von Bulwer's „Rienzi". s dem Jammer des modernen Privatlebens, dem ich nirgends h nur den geringſten Stoff für künſtleriſche Behandlung ab=)innen durfte, riß mich die Vorſtellung eines großen hiſtoriſch=itiſchen Ereigniſſes, in deſſen Genuß ich eine erhebende Zer='uung aus Sorgen und Zuſtänden finden mußte, die mir n nicht anders, als nur abſolut kunſtfeindlich erſchienen. ch meiner künſtleriſchen Stimmung ſtand ich hierbei jedoch ner noch auf dem mehr oder weniger rein muſikaliſchen, ier noch: opernhaften Standpunkte; dieſer Rienzi, mit ſeinem ßen Gedanken im Kopfe und im Herzen, unter einer Um=ung der Roheit und Gemeinheit, machte mir zwar alle :ven vor ſympathetiſcher Liebesregung erzittern; dennoch ſprang mein Plan zu einem Kunſtwerke erſt aus dem Inne=:den eines rein lyriſchen Elementes in der Atmoſphäre des den. Die „Friedensboten", der kirchliche Auferſtehungsruf, Schlachthymnen, — das war es, was mich zu einer Oper: nzi, beſtimmte.

Bevor ich jedoch zur Ausführung meines Planes ſchritt, g ſich Manches in meinem Leben zu, was mich, von dem ge=ten Gedanken ab, nach Außen zerſtreute. Ich ging damals, Muſikdirektor einer dort neu gebildeten Theatergeſellſchaft, h Riga. Der etwas geordnetere Zuſtand, und das wirkliche sgehen der Direktion auf mindeſtens gute Vorſtellungen, ,en mir nochmals die Abſicht ein, für die eben mir zu Gebote enden Kräfte etwas zu ſchreiben. So begann ich bereits die npoſition eines komiſchen Operntextes, den ich nach einer lligen Erzählung aus „tauſend und einer Nacht", jedoch mit :zlicher Moderniſirung des Stoffes, angefertigt hatte. — h hier verleideten ſich mir jedoch ſchnell meine Beziehungen

konnte: die Ausgleichung beider ſollte das Werk meines weiteren künſtleriſchen Entwickelungsganges ſein. –

Mein Weg führte mich zunächſt geradeswegs zur Frivolität in meinen Kunſtanſchauungen; es fällt dieß in die erſte Zeit meines Betretens der praktiſchen Laufbahn als Muſikdirektor beim Theater. Das Einſtudiren und Dirigiren jener leichtgelenkigen franzöſiſchen Modeopern, das Pfiffige und Prezige ihrer Orcheſtereffekte, machte mir oft kindiſche Freude, wenn ich vom Dirigirpulte aus links und rechts das Zeug loslaſſen durfte. Im Leben, welches von nun an mit Beſtimmtheit das bunte Theaterleben ausmachte, ſuchte ich durch Zerſtreuung Befriedigung eines Triebes, der ſich für das Nächſte, Greifbare, als Genußſucht, für die Muſik als flimmernde, prickelnde Unruhe kundgab. Meine Kompoſition der „Feen" wurde mir durchaus gleichgiltig, bis ich ihre beabſichtigte Aufführung ganz aufgab. Eine, unter den ungünſtigſten Umſtänden mit gewaltſamem Eigenſinne durchgeſetzte, gänzlich unverſtändliche Aufführung des „Liebesverbotes" ärgerte mich wohl; doch vermochte dieſer Eindruck mich noch keineswegs von dem Leichtſinne zu heilen, mit dem ich Alles anfaßte. — Die moderne Vergeltung des



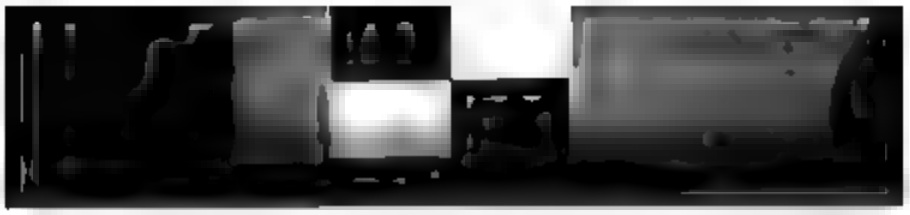
digen Entwurf davon ſchickte ich direkt an Scribe nach Paris, mit der Bitte, ihn für die dortige große Oper zu bearbeiten, und mir zur Kompoſition zuweiſen zu laſſen. Natürlich führte dieß zu Nichts.

Mein häusliches Trübſal vermehrte ſich; der Drang, einer unwürdigen Lage mich zu entwinden, ſteigerte ſich zu dem heftigen Begehren, überhaupt etwas Großes und Erhebendes zu beginnen, ſelbſt mit vorläufiger Außerachtlaſſung eines nächſten praktiſchen Zweckes. Dieſe Stimmung ward in mir lebhaft genährt und befeſtigt durch die Lektüre von Bulwer's „Rienzi". Aus dem Jammer des modernen Privatlebens, dem ich nirgends auch nur den geringſten Stoff für künſtleriſche Behandlung abgewinnen durfte, riß mich die Vorſtellung eines großen hiſtoriſch-politiſchen Ereigniſſes, in deſſen Genuß ich eine erhebende Zerſtreuung aus Sorgen und Zuſtänden finden mußte, die mir eben nicht anders, als nur abſolut kunſtfeindlich erſchienen. Nach meiner künſtleriſchen Stimmung ſtand ich hierbei jedoch immer noch auf dem mehr oder weniger rein muſikaliſchen, beſſer noch: opernhaften Standpunkte; dieſer Rienzi, mit ſeinem großen Gedanken im Kopfe und im Herzen, unter einer Umgebung der Roheit und Gemeinheit, machte mir zwar alle Nerven vor ſympathetiſcher Liebesregung erzittern; dennoch entſprang mein Plan zu einem Kunſtwerke erſt aus dem Innewerden eines rein lyriſchen Elementes in der Atmoſphäre des Helden. Die „Friedensboten", der kirchliche Auferſtehungsruf, die Schlachthymnen, — das war es, was mich zu einer Oper: Rienzi, beſtimmte.

Bevor ich jedoch zur Ausführung meines Planes ſchritt, trug ſich Manches in meinem Leben zu, was mich, von dem gefaßten Gedanken ab, nach Außen zerſtreute. Ich ging damals, als Muſikdirektor einer dort neu gebildeten Theatergeſellſchaft, nach Riga. Der etwas geordnetere Zuſtand, und das wirkliche Ausgehen der Direktion auf mindeſtens gute Vorſtellungen, gaben mir nochmals die Abſicht ein, für die eben mir zu Gebote ſtehenden Kräfte etwas zu ſchreiben. So begann ich bereits die Kompoſition eines komiſchen Operntextes, den ich nach einer drolligen Erzählung aus „tauſend und einer Nacht", jedoch mit gänzlicher Modernisirung des Stoffes, angefertigt hatte. — Auch hier verleideten ſich mir jedoch ſchnell meine Beziehungen

zum Theater: Das, was wir unter „Komödiantenwirthschaft" verstehen, that sich vor mir bald in vollster Breite auf, und meine, in der Absicht sie für diese Wirthschaft herzurichten, angefangene Komposition, ekelte mich plötzlich so heftig an, daß ich Alles bei Seite warf, dem Theater gegenüber mich immer mehr nur auf die bloße Ausübung meiner Dirigentenpflicht beschränkte, vom Umgange mit dem Theaterpersonale immer vollständiger absah, und nach Innen in die Gegend meines Wesens mich zurückzog, wo der sehnsüchtige Drang, den gewohnten Verhältnissen mich zu entreißen, seine stachelnde Nahrung fand. — In dieser Zeit lernte ich bereits den Stoff des „fliegenden Holländers" kennen; Heine erzählt ihn gelegentlich einmal, als er einer Aufführung gedenkt, der er von einem aus diesem Stoffe gemachten Theaterstücke in Amsterdam — wie ich glaube — beiwohnte. Dieser Gegenstand reizte mich, und prägte sich mir unauslöschlich ein: noch aber gewann er nicht die Kraft zu seiner nothwendigen Wiedergeburt in mir.

Etwas recht Großes zu machen, eine Oper zu schreiben, zu deren Aufführung nur die bedeutendsten Mittel geeignet sein sollten, die ich daher nie versucht sein könnte in den Verhältnissen, die mich drückend und beengend umgaben, vor das Publikum zu bringen, und die mich somit, um ihrer einstigen Aufführung willen, bestimmen sollte Alles aufzubieten, um aus jenen Verhältnissen herauszukommen, — das entschied mich nun, den Plan zum „Rienzi" mit vollem Eifer wieder aufzunehmen und auszuführen. Auch hier fiel mir bei der Textverfertigung im Wesentlichen noch nichts Anderes ein, als ein wirkungsvolles Opernbuch zu schreiben. Die „große Oper", mit all' ihrer scenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir; und sie nicht etwa bloß nachzuahmen, sondern, mit rückhaltsloser Verschwendung, nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie zu überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz. — Dennoch würde ich gegen mich selbst ungerecht sein, wenn ich in diesem Ehrgeize Alles inbegriffen sehen wollte, was mich bei der Konzeption und Ausführung meines Rienzi bestimmte. Der Stoff begeisterte mich wirklich, und Nichts fügte ich meinem Entwurfe ein, was nicht eine unmittelbare Beziehung zu dem Boden dieser Begeisterung hatte. Es handelte sich mir zu allernächst um meinen



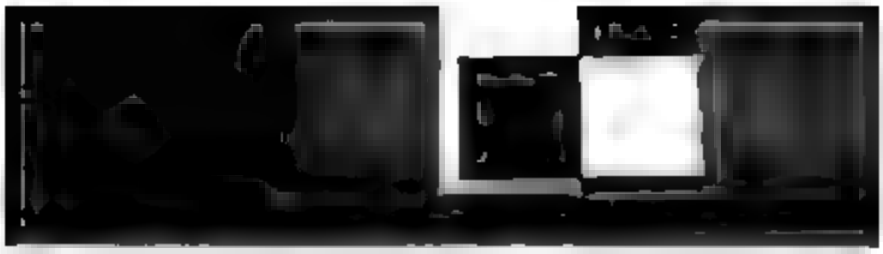
Rienzi, und erſt wenn ich mich hier befriedigt fühlte, ging ich auf die große Oper los. In rein künſtleriſcher Beziehung war dieſe große Oper aber gleichſam die Brille, durch die ich unbewußt meinen Rienziſtoff ſah; nichts fand ich an dieſem Stoffe erheblich, was nicht durch jene Brille erblickt werden konnte. Wohl ſah ich immer ihn, dieſen Stoff, und nie hatte ich zunächſt beſtimmte rein muſikaliſche Effekte im Auge, die ich etwa nur an dieſem Stoffe anbringen wollte; nur ſah ich ihn nicht anders als in der Geſtalt von „fünf Akten", mit fünf glänzenden „Finale's", von Hymnen, Aufzügen und muſikaliſchem Waffengeräuſch. So verwandte ich auch durchaus noch keine größere Sorgfalt auf Sprache und Vers, als es mir nöthig ſchien, um einen guten, nicht trivialen, Operntext zu liefern. Ich ging nicht darauf aus, Duette und Terzette zu ſchreiben; aber ſie fanden ſich hie und da ganz von ſelbſt, weil ich meinen Stoff eben nur durch die „Oper" hindurch ſah. Im Stoffe ſuchte ich z. B. auch keineswegs eben nur einen Vorwand zum Ballet; aber mit den Augen des Opernkomponiſten gewahrte ich in ihm ganz von ſelbſt ein Feſt, das Rienzi dem Volke geben müſſe, und in welchem er ihm eine draſtiſche Scene aus der alten Geſchichte als Schauſpiel vorzuführen habe: dieß war die Geſchichte der Lukretia und der mit ihr zuſammenhängenden Vertreibung der Tarquinier aus Rom*). So beſtimmte mich in allen Theilen meines Vorhabens allerdings ſtets nur der Stoff, aber ich beſtimmte den Stoff wiederum nach der einzig mir vorſchwebenden großen Opernform. Meine künſtleriſche Individualität war den Eindrücken des Lebens gegenüber noch in der Wirkung rein künſtleriſcher, oder vielmehr kunſtförmlicher, mechaniſch bedingender Eindrücke durchaus befangen.

Als ich die Kompoſition der beiden erſten Akte dieſer Oper beendigt, drängte mich endlich meine äußere Lage dazu, vollkommen mit meinen bisherigen Verhältniſſen zu brechen. Ohne im Geringſten mit ausreichenden Mitteln dazu verſehen zu ſein, ohne die mindeſte Ausſicht, ja ohne nur einen bekannten Men-

*) Daß dieſe Pantomime auf den Theatern, die den Rienzi aufführten, ausbleiben mußte, war ein empfindlicher Nachtheil für mich; denn das an ihre Stelle tretende Ballet lenkte die Beurtheilung von meiner edleren Intention ab, und ließ ſie in dieſer Scene nichts Anderes als einen ganz gewöhnlichen Opernzug erblicken.

ſchen dort vermuthen zu dürfen, machte ich mich geradeswegs von Riga nach Paris auf. Unter den widerlichſten Umſtänden ward eine vier Wochen dauernde Seereiſe zurückgelegt, die mich auch an die Küſte Norwegen's brachte. Hier tauchte mir der „fliegende Holländer" wieder auf: an meiner eigenen Lage gewann er Seelenkraft; an den Stürmen, den Waſſerwogen, dem nordiſchen Felſenſtrande und dem Schiffgetreibe, Phyſiognomie und Farbe

Paris verwiſchte mir jedoch zunächſt wieder dieſe Geſtalt. -- Es iſt unnöthig, die Eindrücke näher zu ſchildern, die Paris mit ſeinem Kunſtweſen und Kunſtgetreibe auf einen Menſchen in meiner Lage machen mußte; in dem Charakter meiner Thätigkeit und Unternehmungen wird ihr Einfluß am leichteſten wieder zu erkennen ſein. — Den zur Hälfte fertigen Rienzi legte ich zunächſt bei Seite, und mühte mich auf jede Weiſe zum Bekanntwerden in der Weltſtadt zu gelangen. Hierzu fehlten mir aber vor Allem die perſönlichen Eigenſchaften: kaum hatte ich das Franzöſiſche, das mir an ſich inſtinktmäßig zuwider war, für das allergewöhnlichſte Bedürfniß erlernt. Nicht im Mun-



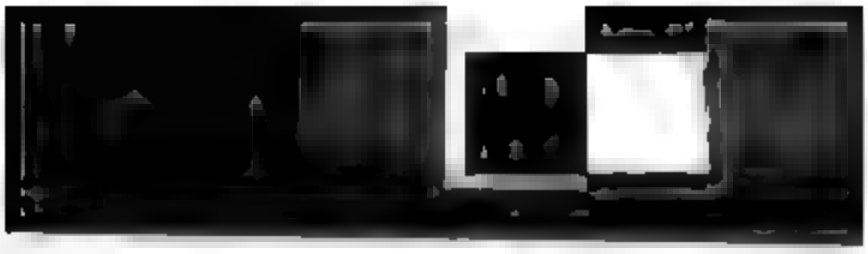
dieſe gutwillige, gern bis zur leichtfertigen Hingeriſſenheit ſich ſteigernde Erregtheit, nährte ſich, mir unbewußt, aus dem Gefühle meiner äußeren Lage, die ich als eine ganz troſtloſe erkennen mußte, wenn ich mir plötzlich eingeſtanden hätte, daß all' dieſes Kunſtweſen, das die Welt ausmachte, in der ich vorwärts kommen ſollte, mich zu tiefſter Verachtung anwiderte. Die äußere Noth zwang mich, dieſes Geſtändniß fern von mir zu halten; ich vermochte dieß mit der gutmüthig bereitwilligen Laune eines Menſchen und Künſtlers, den ein unwillkürlich drängendes Liebesbedürfniß in jeder lächelnden Erſcheinung den Gegenſtand ſeiner Neigung zu erkennen glauben läßt.

In dieſer Lage und Stimmung ſah ich mich veranlaßt, auf bereits überwundene Standpunkte mich zurückzuſtellen. Ausſichten waren mir geboten worden, eine Oper leichteren Genre's auf einem untergeordneteren Theater zur Aufführung gebracht zu ſehen: ich griff deßhalb zu meinem „Liebesverbote" zurück, von dem eine Überſetzung begonnen wurde. Durch die Beſchäftigung hiermit fühlte ich mich innerlich um ſo mehr gedemüthigt, als ich mir äußerlich den Anſchein der Hoffnung auf dieſe Unternehmung zu geben gezwungen war. — Um mich durch Sänger der Pariſer Salonswelt empfehlen zu laſſen, komponirte ich mehrere franzöſiſche Romanzen, die, trotz meiner entgegengeſetzten Abſicht zu ungewohnt und ſchwer erſchienen, um endlich wirklich geſungen zu werden. — Aus meinem tief unbefriedigten Innern ſtemmte ich mich gegen die widerliche Rückwirkung dieſer äußerlichen künſtleriſchen Thätigkeit, durch den ſchnellen Entwurf und die ebenſo raſche Ausführung eines Orcheſterſtückes, das ich „Ouvertüre zu Goethe's Fauſt" nannte, das eigentlich aber nur den erſten Satz einer großen Fauſtſymphonie bilden ſollte.

Bei vollkommener Erfolgloſigkeit aller meiner Beſtrebungen nach Außen, drängte die äußere Noth mich endlich zu einer noch immer tieferen Herabſtimmung des Charakters meiner künſtleriſchen Thätigkeit: ich erklärte mich ſelbſt bereit zur Anfertigung der Muſik zu einem gaſſenhaueriſchen Vaudeville für ein Boulevardtheater. Auch dazu gelangte ich aber vor der Eiferſucht eines muſikaliſchen Geldeinnehmers nicht. So mußte es mir faſt als Erlöſung gelten, als ich gezwungen war, mich mit der Anfertigung von Melodieenarrangements aus „beliebten" Opern für das Cornet à pistons zu beſchäftigen. Die Zeit, die mir dieſe

Arrangements übrig ließen, verwendete ich nun auf die Vollendung der Komposition der zweiten Hälfte des Rienzi, für den ich jetzt nicht mehr an eine französische Übersetzung dachte, sondern irgend ein deutsches Hoftheater in Aussicht nahm. Die drei letzten Akte dieser Oper wurden unter den bezeichneten Umständen in verhältnißmäßig ziemlich kurzer Zeit fertig.

Nach Beendigung des Rienzi, und bei fortwährender Tagesbeschäftigung mit musikhändlerischer Lohnarbeit, gerieth ich auf einen neuen Ausweg, meinem gepreßten Innern Luft zu machen. Mit der Faustouverture hatte ich es zuvor rein musikalisch versucht; mit der musikalischen Ausführung eines älteren dramatischen Planes, des Rienzi, suchte ich der Richtung, die mich eigentlich nach Paris geführt hatte und für die ich mir nun Alles verschlossen sah, ihr künstlerisches Recht angedeihen zu lassen, indem ich sie für mich abschloß. Mit dieser Vollendung stand ich jetzt gänzlich außerhalb des Bodens meiner bisherigen Vergangenheit. Ich betrat nun eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart, mit deren Zuständen ich mich bisher zu befreunden

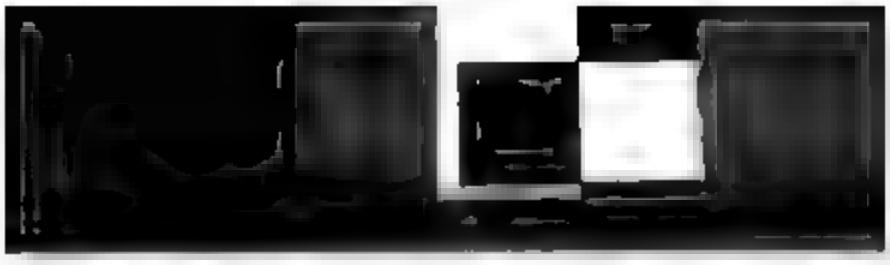


mir vollſtändig mit jedem Wunſche und jeder Ausſicht auf Paris gebrochen, und der junge Mann, der mit jenem Wunſche und jener Ausſicht nach Paris kam, wirklich des Todes geſtorben ſei.

Es war eine wohllüſtig ſchmerzliche Stimmung, in der ich mich damals befand; ſie gebar mir den längſt bereits empfangenen „fliegenden Holländer“. — Alle Ironie, aller bittere oder humoriſtiſche Sarkasmus, wie er in ähnlichen Lagen all' unſeren ſchriftſtellernden Dichtern als einzige geſtaltende Triebkraft verbleibt, war von mir zunächſt in den genannten und ihnen noch folgenden litterariſchen Ergüſſen vorläufig ſo weit losgelaſſen und ausgeworfen worden, daß ich nach dieſer Entledigung meinem inneren Drange nur durch wirkliches künſtleriſches Geſtalten genügen zu können in den Stand geſetzt war. Wahrſcheinlich hätte ich nach dem Erlebten, und von dem Standpunkte aus, auf den mich die Lebenserfahrung geſtellt hatte, dieſes Vermögen nicht gewonnen, wenn ich eben nur ſchriftſtelleriſch-dichteriſche Fähigkeiten von Jugend auf mir angeeignet hätte; vielleicht wäre ich in die Bahn unſerer modernen Litteraten und Theaterſtückdichter getreten, die unter den kleinlichen Einflüſſen unſerer formellen Lebensbeziehungen, mit jedem ihrer proſaiſchen oder gereimten Federzüge, gegen wiederum formelle Äußerungen jener Beziehungen zu Felde ziehen, und ſo ungefähr einen Krieg führen, wie ihn in unſeren Tagen General Williſen und ſeine Getreuen gegen die Dänen führten; ich würde ſehr vermuthlich ſo — um mich populär auszudrücken — die Hantirung des Treibers ausgeübt haben, der auf den Sack ſchlägt, wenn er den Eſel meint: — wäre ich nicht durch Eines höher befähigt geweſen, und dieß war mein Erfülltſein von der Muſik.

Über das Weſen der Muſik habe ich mich neuerdings zur Genüge ausgeſprochen; ich will ihrer hier nur als meines guten Engels gedenken, der mich als Künſtler bewahrte, ja in Wahrheit erſt zum Künſtler machte von einer Zeit an, wo mein empörtes Gefühl mit immer größerer Beſtimmtheit gegen unſere ganzen Kunſtzuſtände ſich auflehnte. Daß dieſe Auflehnung nicht außerhalb des Gebietes der Kunſt, vom Standpunkte weder des kritiſirenden Litteraten, noch des kunſtverneinenden, ſozialiſtiſch rechnenden, politiſchen Mathematikers unſerer Tage, aus geſchah, ſondern daß meine revolutionäre Stimmung mir ſelbſt den Drang und die Fähigkeit zu künſtleriſchen Thaten erweckte,

dieß verdanke ich — wie geſagt — nur der Muſik. Soeben nannte ich ſie meinen guten Engel. Dieſer Engel war mir nicht vom Himmel herabgeſandt; er kam zu mir aus dem Schweiße des menſchlichen Genie's von Jahrhunderten: er berührte nicht mit unfühlbar inniger Hand etwa den Scheitel meines Hauptes; in der blutwarmen Nacht meines heftig verlangenden Herzens nährte er ſich zu gebärender Kraft nach Außen für die Tageswelt. Ich kann den Geiſt der Muſik nicht anders faſſen, als in der Liebe. Von ſeiner heiligen Macht erfüllt, gewahrte ich, bei erwachender Sehkraft des menſchlichen Lebensblickes, nicht einen zu kultivirenden Formalismus vor mir, ſondern durch dieſen Formalismus hindurch erkannte ich, auf dem Grunde der Erſcheinung, durch ſympathetiſche Empfindungskraft das Bedürfniß der Liebe unter dem Drucke eben jenes liebloſen Formalismus'. Nur wer das Bedürfniß der Liebe fühlt, erkennt daſſelbe Bedürfniß in Anderen: mein von der Muſik erfülltes künſtleriſches Empfängnißvermögen gab mir die Zähigkeit, dieſes Bedürfniß auch in der Kunſtwelt überall da zu erkennen, wo ich durch die abſtoßende Berührung mit ihrem äußerlichen Formalismus mein eigenes Liebesvermögen verletzt, und aus dieſer Verletzung ge-



Vorwurf machen, ist die romantische Oper natürlich eher vorhanden, als die Opern, die nach einer konventionell klassifizirenden Annahme „romantische“ genannt werden. Ob ich von einer künstlerisch formellen Absicht aus auf die Konstruktion von „romantischen“ Opern ausging, wird sich herausstellen, wenn ich die Entstehungsgeschichte jener drei Werke genau erzähle.

Die Stimmung, in der ich den „fliegenden Holländer“ empfing, habe ich im Allgemeinen bezeichnet: die Empfänguiß war genau so alt, als die Stimmung, die sich anfangs in mir nur vorbereitete, und, gegen berückende Eindrücke ankämpfend, endlich zu der Äußerungsfähigkeit gelangte, daß sie in einem ihr angehörigen Kunstwerke sich ausdrücken konnte. — Die Gestalt des „fliegenden Holländers“ ist das mythische Gedicht des Volkes: ein uralter Zug des menschlichen Wesens spricht sich in ihm mit herzergreifender Gewalt aus. Dieser Zug ist, in seiner allgemeinsten Bedeutung, die Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens. In der heitern hellenischen Welt treffen wir ihn in den Irrfahrten des Odysseus und in seiner Sehnsucht nach der Heimath, Haus, Heerd und — Weib, dem wirklich Erreichbaren und endlich Erreichten des bürgerfreudigen Sohnes des alten Hellas. Das irdisch heimathlose Christenthum faßte diesen Zug in die Gestalt des „ewigen Juden“: diesem immer und ewig, zweck- und freudlos zu einem längst ausgelebten Leben verdammten Wanderer blühte keine irdische Erlösung; ihm blieb als einziges Streben nur die Sehnsucht nach dem Tode, als einzige Hoffnung die Aussicht auf das Nichtmehrsein. Am Schlusse des Mittelalters lenkte ein neuer, thätiger Drang die Völker auf das Leben hin: weltgeschichtlich am erfolgreichsten äußerte er sich als Entdeckungstrieb. Das Meer ward jetzt der Boden des Lebens, aber nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, sondern das erdumgürtende Weltmeer. Hier war mit einer alten Welt gebrochen; die Sehnsucht des Odysseus nach Heimath, Heerd und Eheweib zurück, hatte sich, nachdem sie an den Leiden des „ewigen Juden“ bis zur Sehnsucht nach dem Tode genährt worden, zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im Voraus Empfundenen, gesteigert. Diesen ungeheuer weit ausgedehnten Zug treffen wir im Mythos des fliegenden Holländers, diesem Gedichte des Seefahrervolkes aus der weltgeschichtlichen Epoche

der Entdeckungsreisen. Wir treffen auf eine, vom Volksgeiste bewerkstelligte, merkwürdige Mischung des Charakters des ewigen Juden mit dem des Odysseus. Der holländische Seefahrer ist zur Strafe seiner Kühnheit vom Teufel (das ist hier sehr ersichtlich: dem Elemente der Wasserfluthen und der Stürme) verdammt, auf dem Meere in alle Ewigkeit rastlos umherzusegeln. Als Ende seiner Leiden ersehnt er, ganz wie Ahasveros, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrte Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch — ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert: die Sehnsucht nach dem Tode treibt ihn somit zum Aufsuchen dieses Weibes; dieß Weib ist aber nicht mehr die heimathlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, — sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft.

Dieß war der „fliegende Holländer", der mir aus den Sümpfen und Fluthen meines Lebens so wiederholt und mit so unwiderstehlicher Anziehungskraft auftauchte; das war das erste Volksgedicht, das mir tief in das Herz drang, und mich als künstlerischen Menschen zu seiner Deutung und Gestaltung im Kunstwerke mahnte.

Von hier an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ. Und doch that ich hiermit keinen jähen Sprung. Nirgends wirkte die Reflexion auf mich ein; denn Reflexion ist nur aus der Kombination vorhandener Erscheinungen als Beispiele zu gewinnen: die Erscheinungen, die mir auf meiner neuen Bahn als Beispiele hätten dienen können, fand ich aber nirgends vor. Mein Verfahren war neu; es war mir aus meiner innersten Stimmung angewiesen, von dem Drange zur Mittheilung dieser Stimmung aufgenöthigt. Ich mußte, um mich von Innen heraus zu befreien, d. h. um mich gleichfühlenden Menschen aus Bedürfniß des Verständnisses mitzutheilen, einen durch die äußere Erfahrung mir noch nicht angewiesenen Weg als Künstler einschlagen, und was hierzu drängt, ist Nothwendigkeit, tief empfundene, nicht aber mit dem praktischen Verstande gewußte, zwingende Nothwendigkeit.

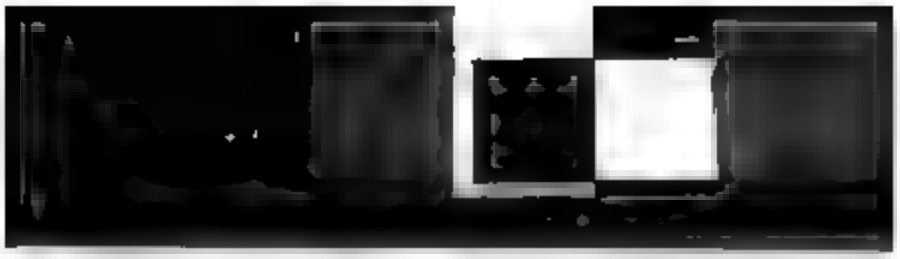
Stelle ich mich hiermit meinen Freunden als Dichter vor, so sollte ich fast Bedenken tragen, schon mit einer Dichtung, wie

der meines fliegenden Holländers, es zu thun. In ihr ist so Vieles noch unentschieden, das Gefüge der Situationen meist noch so verschwimmend, die dichterische Sprache und der Vers oft noch des individuellen Gepräges so bar, daß namentlich unsere modernen Theaterstückdichter, die Alles nach einer abgesehenen Form konstruiren, und von dem eitlen Wissen ihrer angelernten formellen Fähigkeit aus auf das Auffinden beliebiger Stoffe zur Behandlung in dieser Form ausgehen, die Bezeichnung dieser Dichtung als solcher mir für eine hart zu züchtigende Frechheit anrechnen werden. Weniger als die Furcht vor dieser zu erwartenden Strafe, würde mich mein eigenes Bedenken gegen die Form dieser Dichtung kümmern, wenn es meine Absicht wäre, mich mit diesem Gedichte überhaupt als eine vollendete Erscheinung hinzustellen; wogegen es mich gerade reizt, meinen Freunden mich in meinem Werden vorzuführen. Die Form der Dichtung des fliegenden Holländers war mir aber, wie überhaupt die Form jeder meiner nachherigen Dichtungen, bis auf die äußersten Züge der musikalischen Ausführung, von dem Stoffe insoweit angewiesen, als er mir zum Eigenthum einer entscheidenden Lebensstimmung geworden war, und ich durch Übung und Erfahrung auf dem eingeschlagenen Wege selbst mir die Fähigkeit zu künstlerischem Gestalten überhaupt gewonnen hatte. — Auf das Charakteristische dieses Gestaltens zurückzukommen behalte ich mir, wie gesagt, vor. Für jetzt fahre ich fort, die Entstehungsgeschichte meiner Dichtungen zu verfolgen, nachdem ich eben nur auf den entscheidenden Wendepunkt meines künstlerischen Entwickelungsganges auch in formeller Hinsicht aufmerksam gemacht haben wollte. —

Unter äußeren Umständen, die ich anderswo*) bereits meinen Freunden berichtete, führte ich den „fliegenden Holländer“ mit großer Schnelligkeit in Dichtung und Musik aus. Ich hatte mich von Paris auf das Land zurückgezogen, und trat von hier aus wieder in erste Berührung mit meiner deutschen Heimath. Mein Rienzi war in Dresden zur Aufführung angenommen worden. Diese Annahme galt mir im Allgemeinen für ein fast überraschend aufmunterndes Liebeszeichen und einen freund-

*) Siehe die autobiographische Skizze im ersten Bande dieser Sammlung.

lichen Gruß aus Deutschland, die mich um so wärmer für die Heimath stimmten, als die Pariser Wellust mich mit immer eisigerer Kalte anwehte. Mit all' meinem Dichten und Trachten war ich schon ganz nur noch in Deutschland. Ein empfindungsvoller, sehnsuchtiger Patriotismus stellte sich bei mir ein, von dem ich früher durchaus keine Ahnung gehabt hatte. Dieser Patriotismus war frei von jeder politischen Beifarbung; denn so aufgeklärt war ich allerdings schon damals, daß das politische Deutschland, etwa dem politischen Frankreich gegenüber, nicht die mindeste Anziehungskraft für mich besaß. Es war das Gefühl der Heimathlosigkeit in Paris, das mir die Sehnsucht nach der deutschen Heimath erweckte: diese Sehnsucht bezog sich aber nicht nur ein Altbekanntes, Wiederzugewinnendes, sondern auf ein geahntes und gewünschtes Neues, Unbekanntes, Erstzugewinnendes, von dem ich nur das Eine wußte, daß ich es hier in Paris gewiß nicht finden würde. Es war die Sehnsucht meines fliegenden Holländers nach dem Weibe, — aber, wie gesagt, nicht nach dem Weibe des Odysseus, sondern nach dem erlösenden Weibe, dessen Züge mir in keiner sicheren Gestalt



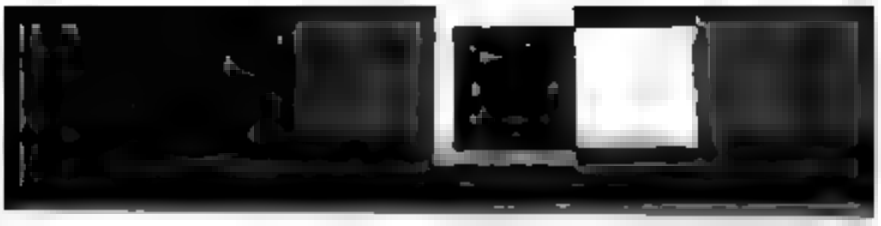
müthigung erfüllt hatte. Ich behielt guten Humor, korrespondirte mit der Heimath wegen der vorrückenden Zurüstungen zur Aufführung des Rienzi; aus Berlin traf selbst die Bestätigung der Annahme meines fliegenden Holländers zur Aufführung ein. Ich lebte ganz schon in der ersehnten, nun bald zu betretenden heimischen Welt. —

In dieser Stimmung fiel mir das deutsche Volksbuch vom „Tannhäuser" in die Hände; diese wunderbare Gestalt der Volksdichtung ergriff mich sogleich auf das Heftigste; sie konnte dieß aber auch erst jetzt. Keineswegs war mir der Tannhäuser an sich eine völlig unbekannte Erscheinung: schon früh war er mir durch Tieck's Erzählung bekannt geworden. Er hatte mich damals in der phantastisch mystischen Weise angeregt, wie Hoffmann's Erzählungen auf meine jugendliche Einbildungskraft gewirkt hatten; nie aber war von diesem Gebiete aus auf meinen künstlerischen Gestaltungstrieb Einfluß ausgeübt worden. Das durchaus moderne Gedicht Tieck's las ich jetzt wieder durch, und begriff nun, warum seine mystisch kokette, katholisch frivole Tendenz mich zu keiner Theilnahme bestimmt hatte; es ward mir dieß aus dem Volksbuche und dem schlichten Tannhäuserliede ersichtlich, aus dem mir das einfache ächte Volksgedicht der Tannhäusergestalt in so unentstellten, schnell verständlichen Zügen entgegentrat. — Was mich aber vollends unwiderstehlich anzog, war die, wenn auch sehr lose Verbindung, in die ich den Tannhäuser mit dem „Sängerkrieg auf Wartburg" in jenem Volksbuche gebracht fand. Auch dieses dichterische Moment hatte ich bereits früher durch eine Erzählung Hoffmann's kennen gelernt; aber, gerade wie die Tieck'sche vom Tannhäuser, hatte sie mich ganz ohne Anregung zu dramatischer Gestaltung gelassen. Jetzt gerieth ich darauf, diesem Sängerkriege, der mich mit seiner ganzen Umgebung so unendlich heimathlich anwehte, in seiner einfachsten, ächtesten Gestalt auf die Spur zu kommen; dieß führte mich zu dem Studium des mittelhochdeutschen Gedichtes vom „Sängerkriege", das mir glücklicher Weise einer meiner Freunde, ein deutscher Philolog, der es zufällig in seinem Besitze hatte, verschaffen konnte. — Dieses Gedicht ist, wie bekannt, unmittelbar mit einer größeren epischen Dichtung „Lohengrin" in Zusammenhang gesetzt: auch dieß studirte ich, und hiermit war mir mit einem Schlage eine neue Welt dichterischen Stoffes

erschlossen, von der ich zuvor, meist nur auf bereits Fertiges, für das Operngenre Geeignetes ausgehend, nicht eine Ahnung gehabt hatte. Ich muß die hieraus gewonnenen Eindrücke näher bezeichnen.

Wichtig wird es manchem Anhänger der historisch dichterischen Schule sein, zu erfahren, daß ich zwischen der Vollendung des fliegenden Holländers und der Konzeption des Tannhäusers, mich mit dem Entwurfe zu einer historischen Operndichtung beschäftigte; unerfreulich, und als Beweis für meine Unfähigkeit wird es ihm gelten, wenn er erfährt, daß ich diesen Entwurf gegen den des Tannhäusers fahren ließ. Ich will für jetzt hier einfach nur den Hergang berichten, weil ich den hierher bezüglichen ästhetischen Gegenstand bei der Erzählung eines späteren Konnexes ähnlicher Art, näher zu besprechen Veranlassung gewinnen werde.

Meine Sehnsucht nach der Heimath hatte, sagte ich, Nichts von dem Charakter des politischen Patriotismus; dennoch würde ich unwahr sein, wenn ich nicht gestehen wollte, daß auch eine politische Bedeutung der deutschen Heimath meinem Verlangen



Zustande der Muthlosigkeit und Versunkenheit in lyrische Ergetzung, wirft sich, von äußerster Noth gedrängt, nach Luceria, der Stadt, die von seinem Vater den aus Sicilien versetzten Sarazenen mitten im hochheiligen Kirchenstaate zum Wohnort angewiesen worden war, und gewinnt, zunächst durch die Hilfe dieser streitlichen und leicht zu begeisternden Söhne Arabiens, das ganze, vom Papste und den herrschenden Welfen ihm bestrittene Reich Appulien und Sicilien; mit seiner Krönung schloß der dramatische Entwurf. In diesen rein geschichtlichen Vorgang wob ich eine erdichtete weibliche Gestalt: ich entsinne mich jetzt, daß sie mir aus dem Anschauen einer bereits längst mir zu Gesicht gekommenen Zeichnung, als Erinnerung entsprang: es war dieß eine Darstellung Friedrich's II., umgeben von seinem fast ganz arabischen Hofe, aus welchem namentlich singende und tanzende orientalische Frauengestalten lebhaft meine Phantasie fesselten. Den Geist dieses Friedrich's, meines Lieblinges, verkörperte ich nun in der Erscheinung einer jungen Sarazenin, der Frucht einer Liebesumarmung Friedrich's und einer Tochter Arabiens während jenes friedlichen Aufenthaltes des Kaisers in Palästina. Das Mädchen hatte daheim von dem tiefen Falle des gibelinischen Hauses Kunde erhalten; mit dem Feuer desselben arabischen Enthusiasmus', der noch jüngst dem Oriente Liebeslieder für Bonaparte eingab, machte sie sich nach Appulien auf. Dort, am Hofe des entmuthigten Manfred, erscheint sie als Prophetin, begeistert, reißt zu Thaten hin; sie entzündet die Araber in Luceria, und führt, überall hin Enthusiasmus ausgießend, den Sohn des Kaisers von Sieg zu Sieg bis zum Throne. Geheimnißvoll verbarg sie ihre Abkunft, um auch in Manfred selbst durch das Räthsel ihrer Erscheinung zu wirken; er liebt sie heftig, und will das Geheimniß durchbrechen: sie weist ihn prophetisch zurück. Bei einem Anschlag auf sein Leben fängt sie den tödtlichen Stoß mit ihrer Brust auf: sterbend bekennt sie sich als Manfred's Schwester, und läßt ihre volle Liebe zu ihm errathen. Der gekrönte Manfred nimmt für immer von seinem Glücke Abschied.

Dieses, wohl nicht glanz- und wärmelose Bild, das meine heimathssehnsüchtige Phantasie mir in der Beleuchtung eines historischen Sonnenuntergangsscheines zuführte, verwischte sich sogleich, als meinem inneren Auge die Gestalt des Tannhäusers

ſich darſtellte. Jenes Bild war mir von Außen vorgezaubert, dieſe Geſtalt entſprang aus meinem Inneren. In ihren unendlich einfachen Zügen war ſie mir umfaſſender, und zugleich beſtimmter, deutlicher, als das reichglänzende, ſchillernde und prangende hiſtoriſch-poetiſche Gewebe, das wie ein prunkend faltiges Gewand die wahre, ſchlanke menſchliche Geſtalt verbarg, um deren Anblick es meinem inneren Verlangen zu thun war, und die eben im plötzlich gefundenen Tannhäuſer ſich ihm darbot. Hier war eben das Volksgedicht, das immer den Kern der Erſcheinung erfaßt, und in einfachen, plaſtiſchen Zügen ihn wiederum zur Erſcheinung bringt; während dort, in der Geſchichte — d. h. nicht wie ſie an ſich war, ſondern wie ſie uns einzig kenntlich vorliegt — dieſe Erſcheinung in unendlich bunter, äußerlicher Zerſtreutheit ſich kundgiebt, und nicht eher zu jener plaſtiſchen Geſtalt gelangt, als bis das Volksauge ſie ihrem Weſen nach erſieht, und als künſtleriſchen Mythos geſtaltet.

Dieſer Tannhäuſer war unendlich mehr als Manfred; denn er war der Geiſt des ganzen gibelinſchen Geſchlechtes für alle Zeiten, in eine einzige, beſtimmte, unendlich ergreifende und rührende Geſtalt gefaßt. In dieſer Geſtalt aber Mensch bis auf

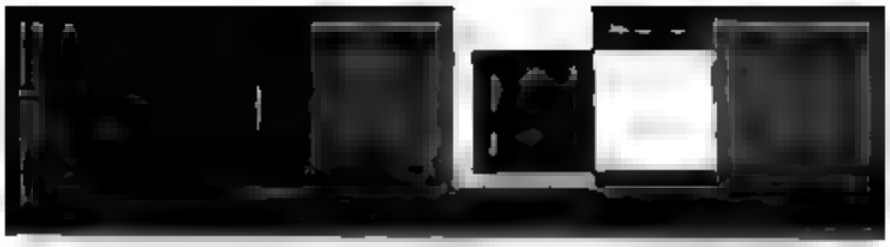
neunundzwanzig Jahre alt, Paris. Meine direkte Reise nach Dresden führte durch das thüringische Thal, aus dem man die Wartburg auf der Höhe erblickt. Wie unsäglich heimisch und anregend wirkte auf mich der Anblick dieser mir bereits gefeiten Burg, die ich — wunderlich genug! — nicht eher wirklich besuchen sollte, als sieben Jahre nachher, wo ich — bereits verfolgt — von ihr aus den letzten Blick auf das Deutschland warf, das ich damals mit so warmer Heimathsfreude betrat, und nun als Geächteter, landesflüchtig verlassen mußte! — —

Ich traf in Dresden ein, um die versprochene Aufführung meines Rienzi zu betreiben. Vor dem wirklichen Beginne der Proben machte ich noch einen Ausflug in das böhmische Gebirge: dort verfaßte ich den vollständigen scenischen Entwurf des „Tannhäuser". Bevor ich an seine Ausführung gehen konnte, sollte ich mannigfaltig unterbrochen werden. Das Einstudiren meines Rienzi begann, dem manche Zurechtlegungen und Änderungen der ausschweifend weit ausgeführten Komposition vorangingen. Die Beschäftigung mit der endlichen Aufführung einer meiner Opern unter so genügenden Verhältnissen, wie sie mir das Dresdener Hoftheater darbot, war für mich ein neues Element, das lebhaft zerstreuend auf mein Inneres wirkte. Ich fühlte mich damals von meinem Grundwesen so heiter abgezogen, und auf das Praktische gerichtet aufgelegt, daß ich es sogar vermochte, einen früheren, längst bereits vergessenen Entwurf zu einem Opernsüjet, nach dem König'schen Romane „die hohe Braut", für meinen nachmaligen Kollegen im Dresdener Hofkapellmeisteramte, der eben ein Operntextbedürfniß zu empfinden glaubte, und den ich mir dadurch zu verbinden suchte, in leichten Opernversen nebenbei mit auszuführen*). — Die wachsende Theilnahme der Sänger für meinen Rienzi, namentlich der höchst liebenswürdig sich äußernde Enthusiasmus des ungemein begabten Sängers der Hauptrolle, berührten mich außerordentlich angenehm und erhebend. Nach langem Ringen in den kleinlichsten Verhältnissen,

*) Es ist dieß derselbe Text, der — nachdem mein Kollege es bedenklich gefunden haben mußte, etwas auszuführen, was ich ihm abtrat — von Kittl, der nirgends ein besseres Operntextbuch erhalten konnte, als eben dieses, komponirt, und unter dem Titel „die Franzosen vor Nizza", mit verschiedenen K. K. österreichischen Abänderungen, in Prag zur Aufführung gebracht worden ist.

nach hartestem Kampfen, Leiden und Entsagen unter dem lieblosen Pariser Kunst- und Lebensgetreibe, befand ich mich schnell in einer anerkennenden, fordernden, oft liebevoll entgegenkommenden Umgebung. Wie verzeihlich, wenn ich begann mich Täuschungen zu überlassen, aus denen ich doch mit schmerzlicher Empfindung wieder erwachen mußte! Hatte nun aber Eines geeignet sein, mich über meine wahre Stellung zu den bestehenden Verhältnissen zu täuschen, so war dieß der ungemeine Erfolg der Aufführung meines Rienzi in Dresden: — ich ganz Einsamer, Verlassener, Heimathloser, fand mich plötzlich geliebt, bewundert, ja von Vielen mit Erstaunen betrachtet; und, dem Begriffe unserer Verhältnisse gemäß, sollte dieser Erfolg für meine ganze Lebensexistenz eine grundlich dauernde Basis des bürgerlichen und künstlerischen Wohlbefindens gewinnen durch meine, Alles überraschende Ernennung zum Kapellmeister der Königlich Sächsischen Hofkapelle.

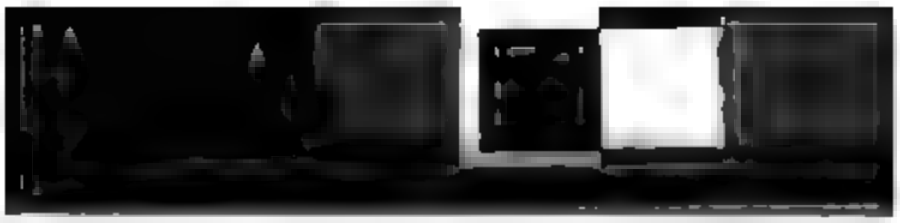
Hier war es, wo eine große, durch die Umstände mir aufgenöthigte, dennoch aber nicht ganz unbewußte Selbstständigung der Grund zu einer neuen leidenvollen, aber entscheidenden Entwickelung meines menschlich künstlerischen Wesens wurde. Meine



konnten mich nicht begreifen; und das war natürlich, denn ich ſelbſt konnte eben nur meine innerliche Abneigung, nicht aber, vom praktiſchen Verſtande begreifliche, Gründe derſelben ausdrücken Der Rückblick auf meine bisherigen zerrütteten, kummervollen äußeren Verhältniſſe, die von nun an ſicher geordnet werden ſollten; dann aber die Annahme, daß ich bei der gewonnenen, mir ſo günſtigen Stimmung der Umgebung, und namentlich bei dem beſtechend ſchönen Beſtande der vorhandenen Kunſtmittel, jedenfalls viel Gutes für die Kunſt zu Tage fördern können würde, bekämpften, wie bei noch mangelnder Erfahrung gerade nach dieſer Seite hin leicht erklärlich iſt, bald ſiegreich meine Abneigung. Das Innewerden der hohen Meinung, die man gewohnter Weiſe von einer ſolchen Stellung hegt; der Glanz, in dem meine Beförderung zu ihr Anderen erſchien, blendeten auch mich endlich, einen außerordentlichen Glücksfall in Dem zu erſehen, was ſehr bald die Quelle eines zehrenden Leidens für mich werden ſollte. Ich ward — froh und freudig! — Königlicher Kapellmeiſter. —

Die ſinnlich behagliche Stimmung, die mir durch den Umſchwung meiner äußeren Verhältniſſe gekommen war, und durch den erſten Genuß einer geſicherten Lebenslage, namentlich aber auch einer öffentlichen Zuneigung und Bewunderung, ſich bis zu einem wohllüſtig freudigen Selbſtgefühle ſteigerte, verführte mich bald immer gründlicher zur Verkennung und Misverwendung meines eigentlichen Weſens, wie es ſich bis dahin mit nothwendiger Konſequenz entwickelt hatte. Zunächſt täuſchte mich die, immerhin wohl nicht durchaus grundloſe, Annahme eines ſchnellen, oder — wenn langſameren — doch unausbleiblichen, lohnbringenden Erfolges meiner Opern durch ihre Verbreitung über die deutſchen Theater. Verführte mich der hartnäckige Glaube hieran in der Folge immer mehr zu Opfern und Unternehmungen, die bei ausbleibendem Erfolge meine äußeren Verhältniſſe von Neuem zerrütten mußten, ſo lenkte der ihm zu Grunde liegende, mehr oder weniger auf haſtigen Genuß zielende Trieb, mich eine Zeit lang unmerklich auch von meiner eingeſchlagenen künſtleriſchen Richtung ab. Das hierauf Bezügliche dünkt mich der Mittheilung nicht unwerth, weil in ihm ein gewiß nicht unbedeutendes Material zur Beurtheilung der Entwickelung einer künſtleriſchen Individualität liegt.

Sogleich nach dem Erfolge des Rienzi auf dem Dresdener Hoftheater, faßte die Direktion den Beschluß, auch meinen „fliegenden Holländer“ alsbald zur Aufführung bringen zu lassen. Die Annahme dieser Oper von Seiten der Berliner Hoftheaterintendanz, war nichts Anderes als eine künstlich veranlaßte, wohlfeile und durchaus erfolglose Gefälligkeitsbezeigung gewesen. Bereitwillig erfaßte ich das Anerbieten der Dresdener Direktion, und studirte die Oper schnell ein, ohne sonderliche Sorge für die Mittel der Aufführung: das Werk erschien mir unendlich einfacher für die Darstellung, als der vorangegangene Rienzi, die Anordnung der Scene leichter und verständlicher. Die männliche Hauptpartie zwang ich fast einem Sänger auf, der genug Erfahrung und Selbstkenntniß hatte, um sich der Aufgabe nicht gewachsen zu fühlen. — Die Aufführung mißglückte in der Hauptsache durchaus. Dieser Erscheinung gegenüber fühlte sich das Publikum um so weniger zu Erfolgsbezeigungen bestimmt, als es von dem Genre selbst verdrießlich berührt wurde, indem es durchaus etwas dem Rienzi Ähnliches erwartet und verlangt hatte, nicht aber etwas ihm geradesweges Entgegengesetztes. Meine Freunde waren [illegible]

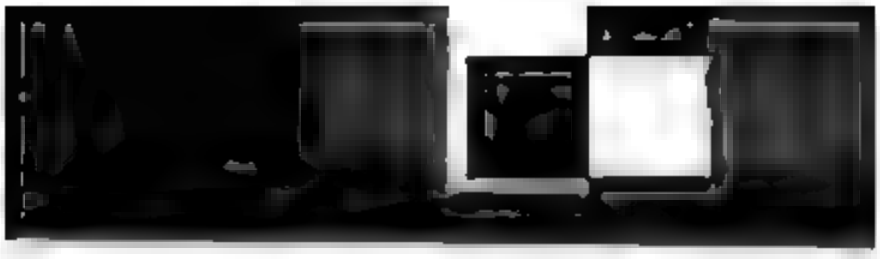


ruhigend mit berührten, als ſie mit leidenſchaftlicher Heftigkeit in ihr ſich äußerten. Die Verzerrtheit und widerliche Hohlheit unſeres modernen Theaterweſens war um ſo weniger ohne Einfluß auf die Künſtlerin geblieben, als dieſe, weder als Künſtlerin noch als Weib, jene kalte Ruhe des Egoismus' beſaß, mit der ſich z. B. eine Jenny Lind gänzlich außer dem Rahmen des modernen Theaters ſtellt, und ſich frei von jeder kompromittirenden Berührung mit dieſem erhält. Die Schröder-Devrient war weder in der Kunſt noch im Leben eine Erſcheinung jenes Virtuoſenthums, das nur durch vollſtändige Vereinzelung gedeiht und in ihr allein zu glänzen vermag: ſie war hier wie dort durchaus Dramatikerin, im vollen Sinne des Wortes; ſie war auf die Berührung, auf die Verſchmelzung mit dem Ganzen hingedrängt, und dieß Ganze war eben in Leben und Kunſt unſer ſoziales Leben und unſere theatraliſche Kunſt. Ich habe nie einen großherzigeren Menſchen im Kampfe mit kleinlicheren Vorſtellungen geſehen, als die, welche dieſer Frau, durch ihre wiederum nothwendige Berührung mit ihrer Umgebung, von Außen zugeführt worden waren. Auf mich wirkte meine innige Theilnahme für dieſes künſtleriſche Weib faſt weniger anregend, als peinigend, und zwar peinigend, weil ſie mich ohne Befriedigung anregte. Sie ſtudirte die „Senta" in meinem fliegenden Holländer, und gab dieſe Rolle mit ſo genial ſchöpferiſcher Vollendung, daß ihre Leiſtung allein dieſe Oper vor völligem Unverſtändniſſe von Seiten des Publikums rettete, und ſelbſt zur lebhafteſten Begeiſterung hinriß. Mir erweckte dieß nun den Wunſch, für ſie ſelbſt unmittelbar zu dichten, und ich griff um dieſes Zweckes willen zu dem verlaſſenen Plane der „Sarazenin" zurück, den ich nun ſchnell zu einem vollſtändigen ſceniſchen Entwurfe ausführte. Dieſe ihr vorgelegte Dichtung ſprach ſie aber wenig an, namentlich um Beziehungen willen, die ſie gerade in ihrer damaligen Lage nicht wollte gelten laſſen. Ein Grundzug meiner Heldin ging in den Satz aus: „die Prophetin kann nicht wieder Weib werden". Die Künſtlerin wollte aber — ohne es beſtimmt auszuſprechen — das Weib durchaus nicht aufgeben; und erſt jetzt muß ich geſtehen, ihren ſicheren Inſtinkt richtig würdigen zu können, wo mir die Erſcheinungen, denen gegenüber ſich ihr Inſtinkt geltend machte, verwiſcht worden ſind, wogegen die große Trivialität derſelben mich damals in einem

Grade anwiderte, daß ich, von ihnen auf die künſtleriſche Frau zurückblickend, dieſe in einem ihrer unwürdigen Begehren begriffen halten mußte.

Ich gerieth unter ſolchen Eindrücken in einen Widerſtreit mit mir, der unſerer ganzen modernen Entwickelung eigenthümlich iſt, und nur von Denen nicht empfunden oder als irgendwie bereits abgemacht angeſehen wird, die überhaupt keine Kraft zur Entwickelung haben, und dafür mit angelernten – vielleicht ſelbſt neueſten — Meinungen ſich für ihr Anſchauungsvermögen begnügen. Ich will verſuchen, dieſen Widerſtreit in Kürze ſo zu bezeichnen, wie er ſich in mir und meinen Verhältniſſen äußerte.

Durch die glückliche Veränderung meiner äußeren Lage, durch die Hoffnungen, die ich auf ihre noch günſtigere Entwickelung ſetzte, endlich durch perſönliche, in einem gewiſſen Sinne berauſchende Berührungen mit einer mir neuen und geneigten Umgebung, war ein Verlangen in mir genährt, das mich auf Genuß hindrängte, und um dieſes Genuſſes willen mein inneres, unter leidenvollen Eindrücken der Vergangenheit und durch den

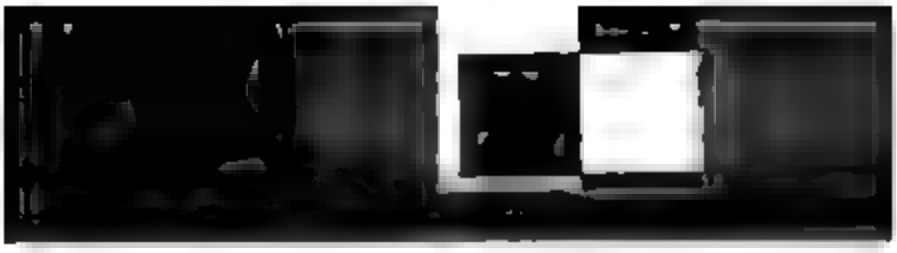


gleiches Verlangen ſich nur an den trivialſten Begegnungen befriedigt wähnen durfte, und zwar in einer Weiſe, daß der Wahn dem Bedürfniſſe nie wahrhaft verhüllt werden konnte. — Wandte ich mich nun endlich hiervon mit Widerwillen ab, und verdankte ich die Kraft meines Widerwillens nur meiner bereits zur Selbſtändigkeit entwickelten, menſchlich-künſtleriſchen Natur, ſo äußerte ſie ſich, menſchlich und künſtleriſch, nothwendig als Sehnſucht nach Befriedigung in einem höheren, edleren Elemente, das, in ſeinem Gegenſatze zu der einzig unmittelbar erkennbaren Genußſinnlichkeit der mich weithin umgebenden modernen Gegenwart in Leben und Kunſt, mir als ein reines, keuſches, jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar liebendes erſcheinen mußte. Was endlich konnte dieſe Liebesſehnſucht, das Edelſte, was ich meiner Natur nach zu empfinden vermochte, wieder Anderes ſein, als das Verlangen nach dem Hinſchwinden aus der Gegenwart, nach dem Erſterben in einem Elemente unendlicher, irdiſch unvorhandener Liebe, wie es nur mit dem Tode erreichbar ſchien? Was war aber dennoch im Grunde dieſes Verlangen Anderes, als die Sehnſucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollſten Sinnlichkeit entkeimten Liebe, — nur einer Liebe, die ſich auf dem ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit eben nicht befriedigen konnte? — Wie albern müſſen mir nun die in moderner Lüderlichkeit geiſtreich gewordenen Kritiker vorkommen, die meinem „Tannhäuſer" eine ſpezifiſch chriſtliche, impotent verhimmelnde Tendenz andichten wollen! Das Gedicht ihrer eigenen Unfähigkeit erkennen ſie einzig im Gedichte Deſſen, den ſie eben nicht begreifen können. —

Ich habe hier die Stimmung genau bezeichnet, in der mir die Geſtalt des Tannhäuſers mahnend wiederkehrte, und mich zur Vollendung ſeiner Dichtung antrieb. Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Muſik des Tannhäuſers entwarf und ausführte. Meine wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drange nach einem Edleren und Edelſten ganz wiedergekehrt war, umfing wie mit einer heftigen und brünſtigen Umarmung die äußerſten Geſtalten meines Weſens, die beide in einen Strom: höchſtes Liebesverlangen, mündeten. — Mit dieſem Werke ſchrieb ich mir mein Todesurtheil: vor der modernen Kunſtwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen.

Dieß fühlte ich; aber noch wußte ich es nicht mit voller Klarheit: — dieß Wissen sollte ich mir erst noch gewinnen.

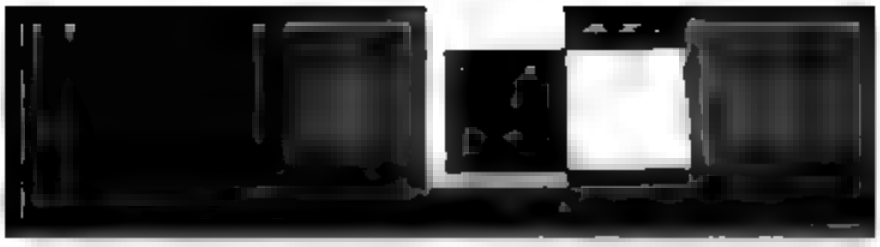
Zuvörderst habe ich noch mitzutheilen, wie auch durch weitere Erfahrungen von Außen her ich in meiner Richtung bestimmt wurde. — Meine Hoffnungen auf schnelle Erfolge durch Verbreitung meiner Opern auf deutschen Theatern, blieben durchaus unerfüllt; von den bedeutendsten Direktionen wurden mir meine Partituren — oft sogar im uneröffneten Pakete — ohne Annahme zurückgeschickt. Nur durch große Bemühungen persönlicher Freundschaft gelang es, in Hamburg den Rienzi zur Aufführung zu bringen: ein durchaus ungeeigneter Sänger verdarb die Hauptpartie, und der Direktor sah sich, bei einem mühsam aufrecht erhaltenen, ungenügenden Erfolge, in seinen ihm erregten Hoffnungen getäuscht. Ich ersah dort zu meinem Erstaunen, daß selbst dieser „Rienzi" den Leuten zu hoch gegeben war. Mag ich selbst jetzt noch so kalt auf dieses mein früheres Werk zurückblicken, so muß ich doch Eines in ihm gelten lassen, den jugendlichen, heroisch gestimmten Enthusiasmus, der ihn durchweht. Unser Publikum hat sich aber an den Meisterwerken der modernen Opernmachkunst gewöhnt, Stoff zu Theaterenthusiasmus sich aus etwas ganz Anderem herauszufinden, als aus der Grundstimmung eines dramatischen Werkes. In Dresden half mir etwas Anderes auf, nämlich der rein sinnliche Ungestüm der Erscheinung, die dort unter Umständen, die in diesem Bezuge glücklich waren, und namentlich durch den Glanz der Mittel und des Naturell's des Hauptsängers, in berauschender Weise auf das Publikum wirkte. — Hiergegen machte ich wieder andere Erfahrungen mit dem „fliegenden Holländer". Bereits hatte der alte Meister Spohr diese Oper schnell in Kassel zur Aufführung gebracht. Dieß war ohne Aufforderung meiner Seits geschehen; dennoch fürchtete ich, Spohr fremd bleiben zu müssen, weil ich nicht einzusehen vermochte, wie meine jugendliche Richtung sich zu seinem Geschmacke verhalten könnte. Wie war ich erstaunt und freudig überrascht, als dieser graue, von der modernen Musikwelt schroff und kalt sich abscheidende, ehrwürdige Meister in einem Briefe seine volle Sympathie mir kundthat, und diese einfach durch die innige Freude erklärte, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es in Allem ansähe, daß es ihm um die Kunst Ernst sei! Spohr, der Greis, blieb der einzige deutsche



Kapellmeiſter, der mit warmer Liebe mich aufnahm, meine Arbeiten nach Kräften pflegte, und unter allen Umſtänden mir treu und freundlich geſinnt blieb. — Auch in Berlin kam nun der fliegende Holländer zur Aufführung; ich erhielt keinen Grund zu einer eigentlichen Unzufriedenheit mit ihrer Beſchaffenheit. Die Erfahrung ihres Eindruckes auf das Publikum war mir hier aber ſehr wichtig: die mistrauiſcheſte, zum Schlechtfinden aufgelegteſte Berliner Kälte deſſelben, die den ganzen erſten Akt über angehalten hatte, ging im Verlaufe des zweiten Aktes in vollſte Wärme und Ergriffenheit über. Ich konnte den Erfolg nicht anders als durchaus günſtig betrachten: dennoch verſchwand die Oper ſehr bald vom Repertoir. Ein ſicherer Inſtinkt für das moderne Theaterweſen leitete die Direktion, indem ſie dieſe Oper, ſelbſt wenn ſie gefiel, als unpaſſend für ein Opernrepertoir anſah. Ich erkenne heute, wie richtig hiermit überhaupt über das Weſen der Theaterkunſt geurtheilt iſt. Ein Stück für das Repertoir, das längere Zeit hindurch, oder vielleicht immer, abwechſelnd mit anderen Stücken ſeines Gleichen, einem Publikum vorgeführt werden ſoll, darf aus keiner Stimmung entſtanden ſein, und zu ſeinem Verſtändniſſe keine Stimmung nöthig haben, die von einer beſonderen individuellen Natur iſt. Es müſſen hierzu Stücke verwandt werden, die entweder von ganz allgemein gleichgiltiger Stimmung, oder einer Stimmung überhaupt ganz bar ſind, alſo auch auf die Erweckung einer beſonderen Stimmung beim Publikum gar nicht ausgehen, und nur durch den äußerlichen Reiz der Vorführung, durch mehr oder weniger rein perſönliche Theilnahme für die darſtellenden Virtuoſen, eine zerſtreuende Unterhaltung zu bewirken im Stande ſind. Die Vorführung älterer, ſogenannter klaſſiſcher Werke, die zu wirklichem Verſtändniſſe allerdings nur durch Erweckung individueller Stimmungen gelangen könnten, iſt nirgends das Werk der Überzeugung der Theaterdirektoren, ſondern, auch für den Erfolg, nur eine mühſam künſtlich erfüllte Forderung unſerer äſthetiſchen Kritik. Die Stimmung, die mein „fliegender Holländer“ im glücklichen Falle zu erwecken vermochte, war aber eine ſo prägnante, ungewohnte und tieferregte, daß ſelbſt Diejenigen, die ganz von ihr erfüllt worden waren, unmöglich häufig und ſchnell hintereinander aufgelegt ſein konnten, in dieſelbe Stimmung ſich wiederum verſetzen zu laſſen. Von ſolchen Stimmungen will ein

Publikum, will jeder Mensch, überrascht werden: der heftige und tiefnachwirkende Schlag dieser Überraschung ist — auch als Zweck des Kunstwerkes — das Wohlthätige und Erhebende in der Wirkung einer dramatischen Vorstellung. Dieselbe Überraschung gelingt entweder nie wieder, oder nur bei sehr seltener Wiederholung, und nach allmählich durch das Leben bewirkter Verwischung des empfangenen ersten Eindruckes; wogegen die gewaltsame Anreizung, mit bewußter Absicht diese Überraschung sich zu verschaffen, ein krankhafter Zug unserer modernen Kunstschwelgerei ist. Von Menschen, die sich stets aus dem Leben wahrhaft fortentwickeln, ist, streng genommen, dieselbe Wirkung von der Aufführung desselben dramatischen Werkes gar nie wieder zn gewinnen; und dem erneueten Verlangen könnte nur ein neues Kunstwerk entsprechen, das wiederum aus einer ebenfalls neuen Entwickelungsphase des Künstlers hervorgegangen ist. — Ich berühre hier Das, was ich in der Einleitung gegen das Monumentale in unserem Kunsttreiben aussprach, und bestätige somit aus der Erforschung und vernünftigen Deutung der vorhandenen Erscheinungen, das Bedürfniß nach dem stets neuen, immer der Gegenwart unmittelbar entsprungenen und ihr allein angehörigen Kunstwerke der Zukunft, das eben nicht als eine monumentale, sondern als eine das Leben selbst, in seinen verschiedensten Momenten wiederspiegelnde, in unendlich wechselnder Vielheit sich kundgebende Erscheinung verstanden werden kann. —

Begriff ich dieß auch zu jener Zeit noch nicht klar, so drängte es als Wahrnehmung sich doch meiner Empfindung auf, und zwar namentlich durch Innewerden des ungemein starken Eindruckes, den mein „fliegender Holländer“ auf Einzelne gemacht hatte. In Berlin, wo ich übrigens durchaus unbekannt war, empfing ich von zwei Menschen — einem Manne und einer Frau, die, mir zuvor ganz fremd, der Eindruck des fliegenden Holländers plötzlich mir zugeführt hatte — die erste bestimmte Genugthuung und Aufforderung für die von mir eingeschlagene eigenthümliche Richtung. Von jetzt an verlor ich immer mehr das eigentliche „Publikum“ aus den Augen: die Gesinnung einzelner, bestimmter Menschen nahm für mich die Stelle der nie deutlich zu fassenden Meinung der Masse ein, die mir — in diesem Bezuge noch ganz Gedankenlosen — bis dahin in un-



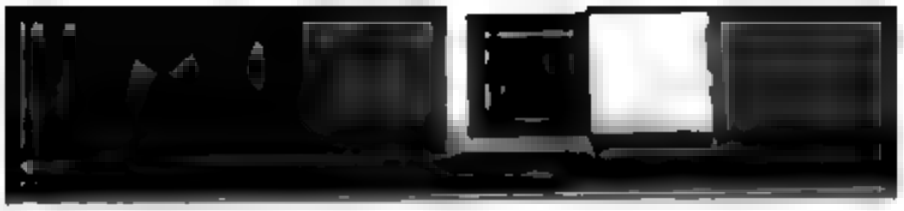
beſtimmteſten Umriſſen als der Gegenſtand vorgeſchwebt hatte, an den ich mich als Dichter mittheilte. Das Verſtändniß meiner Abſicht ward mir immer deutlicher zur Hauptſache, und um dieß Verſtändniß mir zu verſichern, wandte ich mich unwillkürlich nun eben nicht mehr an die mir fremde Maſſe, ſondern an die individuellen Perſönlichkeiten, die mir nach ihrer Stimmung und Geſinnung deutlich gegenwärtig waren. Dieſe beſtimmtere Stellung zu Denen, an die ich mich mittheilen wollte, übte von nun an auch einen ſehr wichtigen Einfluß auf mein künſtleriſches Geſtaltungsweſen aus. Iſt der Trieb, ſeine Abſicht verſtändlich mitzutheilen, der wahrhaft geſtaltunggebende im Künſtler, ſo wird ſeine Thätigkeit nothwendig durch die Eigenthümlichkeit Deſſen beſtimmt, von dem er ſeine Abſicht verſtanden wiſſen will. Steht ihm als ſolcher eine unbeſtimmte, nie deutlich erkennbare, in ihren Neigungen nie ſicher zu erfaſſende, daher auch nie von ihm ſelbſt wirklich zu verſtehende, Maſſe gegenüber, wie wir ſie im heutigen Theaterpublikum vorfinden, ſo wird der Künſtler nothwendig auch für die Darlegung ſeiner Abſicht zu einer verſchwimmenden, in das Allgemeine oft willenlos ſich verlierenden, undeutlichen Geſtaltung, ja — genau genommen — ſchon für den Stoff ſelbſt beſtimmt, der ihm gar nicht anders, als für eine verſchwimmende Geſtaltung geeignet, beikommen kann. Die aus einer ſolchen Stellung ſich ergebende, ungünſtige Beſchaffenheit der künſtleriſchen Arbeit, kam meinem Gefühle jetzt an meinen bisherigen Opern zur Wahrnehmung. Ich empfand, den Erſcheinungen der modernen Theaterkunſt gegenüber, wohl den bedeutenderen Inhalt meiner Schöpfungen, zugleich aber auch das Unbeſtimmte, oft Undeutliche der Geſtaltung dieſes Inhaltes, dem jene nothwendige, ſcharfe Individualität ſomit ſelbſt noch nicht zu eigen ſein konnte. Richtete ich nun meinen Mittheilungstrieb unwillkürlich an die Empfänglichkeit mir vertrauter, gleichfühlender, beſtimmter Individuen, ſo gewann ich hierdurch die Fähigkeit eines ſichereren, deutlicheren Geſtaltens. Ich ſtreifte, ohne hierbei mit reflektirter Abſichtlichkeit zu Werke zu gehen, das gewohnte Verfahren des Geſtaltens in das Maſſenhafte, immer mehr von mir ab; trennte die Umgebung von dem Gegenſtande, der früher oft gänzlich in ihr verſchwamm, ſchärfer ab; hob dieſen deſto deutlicher hervor, und gewann ſo die Fähigkeit, die Umgebung ſelbſt aus opernhafter,

weitgestreckter Ausdehnung, zu plastischen Gestalten zu verdichten.

Unter solchen Einflüssen, und bei diesem Verfahren, führte ich meinen „Tannhäuser" aus, und vollendete ihn nach wiederholten und verschiedenartigen Unterbrechungen. —

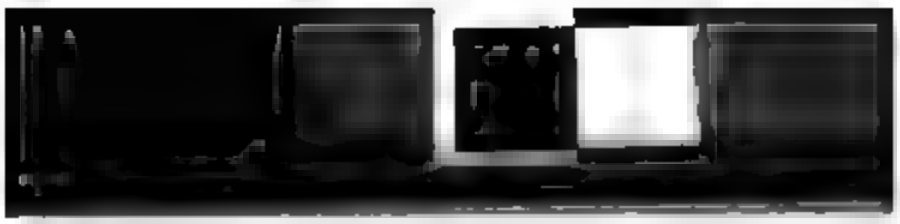
Ich hatte mit dieser Arbeit einen neuen Entwickelungsweg in der mit dem „fliegenden Holländer" eingeschlagenen Richtung zurückgelegt. Mit meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei thätig gewesen, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern, so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre. —

Sogleich nach dem Schlusse dieser Arbeit war es mir verordnet, zu meiner Erholung eine Reise in ein böhmisches Bad zu machen. Hier, wie jedesmal wenn ich mich der Theaterlampenluft und meinem „Dienste" in ihrer Atmosphäre entziehen konnte, fühlte ich mich bald leicht und fröhlich gestimmt; zum ersten Male



tiſchem Pedantismus ich in der Figur des „Merker's“ einen ganz perſönlichen Ausdruck gab. Dieſer „Merker“ war bekanntlich (oder unſeren Kritikern vielleicht auch *nicht* bekanntlich) der von der Singerzunft beſtellte Aufpaſſer, der auf die, den Regeln zuwiderlaufenden Fehler der Vortragenden, und namentlich der Aufzunehmenden, „merken“ und ſie mit Strichen aufzeichnen mußte: wem ſo eine gewiſſe Anzahl von Strichen zugetheilt war, der hatte „verſungen“. — Der Älteſte der Zunft bot nun die Hand ſeiner jungen Tochter demjenigen Meiſter an, der bei einem bevorſtehenden öffentlichen Wettſingen den Preis gewinnen würde. Dem Merker, der bereits um das Mädchen freit, entſteht ein Nebenbuhler in der Perſon eines jungen Ritterſohnes, der, von der Lektüre des Heldenbuches und der alten Minneſinger begeiſtert, ſein verarmtes und verfallenes Ahnenſchloß verläßt, um in Nürnberg die Meiſterſingerkunſt zu erlernen. Er meldet ſich zur Aufnahme in die Zunft, hiezu namentlich durch eine ſchnell entflammte Liebe zu dem Preismädchen beſtimmt, „das nur ein Meiſter der Zunft gewinnen ſoll“; zur Prüfung beſtellt, ſingt er ein enthuſiaſtiſches Lied zum Lobe der Frauen, das bei dem Merker aber unaufhörlichen Anſtoß erregt, ſo daß der Aſpirant ſchon mit der Hälfte ſeines Liedes „verſungen“ hat. Sachs, dem der junge Mann gefällt, vereitelt dann — in guter Abſicht für ihn — einen verzweiflungsvollen Verſuch das Mädchen zu entführen; hierbei findet er zugleich aber auch Gelegenheit, den Merker entſetzlich zu ärgern. Dieſer nämlich, der Sachs zuvor wegen eines immer noch nicht fertigen Paares Schuhe, mit der Abſicht, ihn zu demüthigen, grob angelaſſen hatte, ſtellt ſich in der Nacht vor dem Fenſter des Mädchens auf, um ihr das Lied, mit dem er ſie zu gewinnen hofft, als Ständchen zur Probe vorzuſingen, da es ihm darum zu thun iſt, ſich ihrer, bei der Preisſprechung entſcheidenden Stimme dafür zu verſichern. Sachs, deſſen Schuſterwerkſtatt dem beſungenen Hauſe gegenüber liegt, fängt beim Beginne des Merker's ebenfalls laut zu ſingen an, weil ihm — wie er dem darüber Erboſten erklärt — dieß nöthig ſei, wenn er ſo ſpät ſich noch zur Arbeit wach erhalten wolle: daß die Arbeit aber dränge, wiſſe Niemand beſſer als eben der Merker, der ihn um ſeine Schuhe ſo hart gemahnt habe. Endlich verſpricht er dem Unglücklichen einzuhalten, nur ſolle er ihm geſtatten, die Fehler, die er nach *ſeinem* Gefühle in dem Liede

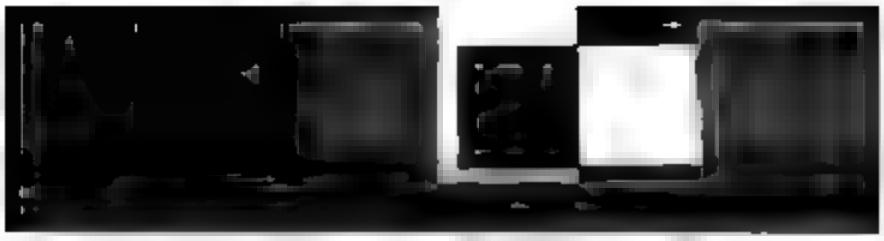
des Merker's finden würde, auch auf ſeine Art als Schuſter anzumerken, nämlich jedesmal mit einem Hammerſchlage auf den Schuh überm Leiſten. Der Merker ſingt nun: Sachs klopft oft und wiederholt auf den Leiſten. Wüthend ſpringt der Merker auf. Jener fragt ihn gelaſſen, ob er mit ſeinem Liede fertig ſei? „Noch lange nicht", ſchreit Dieſer. Sachs hält nun lachend die Schuhe zum Laden heraus, und erklärt, ſie ſeien juſt von den „Merkerzeichen" fertig geworden. Mit dem Reſte ſeines Geſanges, den er in Verzweiflung ohne Abſatz herausſchreit, fällt der Merker vor der heftig kopfſchüttelnden Frauengeſtalt am Fenſter jämmerlich durch. Troſtlos hierüber fordert er am anderen Tage von Sachs ein neues Lied zu ſeiner Brautbewerbung; Dieſer giebt ihm ein Gedicht des jungen Ritters, von dem er vorgiebt nicht zu wiſſen, woher es ihm gekommen ſei: nur ermahnt er ihn, genau auf eine paſſende „Weiſe" zu achten, nach der es geſungen werden müſſe. Der eitle Merker hält ſich hierin für vollkommen ſicher, und ſingt nun vor dem öffentlichen Meiſter- und Volksgerichte das Gedicht nach einer gänzlich unpaſſenden und entſtellenden Weiſe ab, ſo daß er abermals, und dießmal entſchei-



fühlte. Mir iſt es jetzt klar geworden, aus welchem Grunde jene heitere Stimmung, wie ſie ſich in der Konzeption der „Meiſterſinger“ zu genügen ſuchte, von keiner wahrhaften Dauer bei mir ſein konnte. Sie ſprach ſich damals nur erſt noch in der Ironie aus, und bezog ſich als ſolche mehr auf das bloß formell-künſtleriſche meiner Richtung und meines Weſens, als auf den Kern deſſelben, wie er im Leben ſelbſt wurzelt. — Die einzige, für unſere Öffentlichkeit verſtändliche, und deßhalb irgendwie wirkſame Form des Heiteren iſt, ſobald in ihr ein wirklicher Gehalt ſich kundgeben ſoll, nur die Ironie. Sie greift das Naturwidrige unſerer öffentlichen Zuſtände bei der Form an, und iſt hierin wirkſam, weil die Form, als das ſinnlich unmittelbar Wahrnehmbare, das Einleuchtendſte und Jedem Verſtändlichſte iſt; während der Inhalt dieſer Form eben das Unbegriffene iſt, in welchem wir unbewußt befangen ſind, und aus dem wir unwillkürlich immer wieder zur Äußerung in jener, von uns ſelbſt verſpotteten, Form gedrängt werden. So iſt die Ironie ſelbſt die Form der Heiterkeit, in der ſie ihrem wirklichen Inhalte und Weſen nach nie zum offenen Durchbruch, zur hellen, ihr ſelbſt eigenthümlichen Äußerung als wirkliche Lebenskraft kommen kann. Der Kern der Erſcheinung unſerer unnatürlichen Allgemeinheit und Öffentlichkeit, den die Ironie unberührt laſſen muß, iſt ſomit nicht für die Kraft der Heiterkeit in ihrer reinſten, eigenthümlichſten Kundgebung angreifbar; ſondern ſie iſt es nur für die Kraft, die ſich als Widerſtand gegen ein Lebenselement äußert, welches mit ſeinem Drucke eben die reine Kundgebung der Heiterkeit hemmt. So werden wir, wenn wir dieſen Druck empfinden, aus der urſprünglichen Kraft der Heiterkeit, und um dieſe Kraft in ihrer Reinheit wiederzugewinnen, zu einer Widerſtandsäußerung getrieben, die ſich dem modernen Leben gegenüber nur als Sehnſucht, und endlich als Empörung, ſomit in tragiſchen Zügen, kundgeben kann.

Meine Natur reagirte in mir augenblicklich gegen den unvollkommenen Verſuch, durch Ironie mich des Inhaltes der Kraft meines Heiterkeitstriebes zu entäußern, und ich muß dieſen Verſuch jetzt ſelbſt als die letzte Äußerung des genußſüchtigen Verlangens betrachten, das mit einer Umgebung der Trivialität ſich ausſöhnen wollte, und dem ich im Tannhäuſer bereits mit ſchmerzlicher Energie mich entwunden hatte. —

Ist es mir nun aus dem Innersten meiner damaligen Stimmung erklärlich, warum ich von jenem Versuche so plötzlich und mit so verzehrender Leidenschaftlichkeit auf die Gestaltung des Lohengrinstoffes mich warf, so leuchtet mir jetzt aus der Eigenthümlichkeit dieses Gegenstandes selbst auch ein, warum gerade er so unwiderstehlich anziehend und fesselnd mich einnehmen mußte. Es war dieß nicht bloß die Erinnerung daran, wie mir dieser Stoff zum ersten Male im Zusammenhange mit dem Tannhäuser verwebt worden war; am allerwenigsten war es haushaltende Sparsamkeit, die mich etwa vermocht hätte, den gesammelten Vorrath nicht umkommen zu lassen: daß ich in diesem Bezuge eher verschwenderisch war, erhellt aus dem Berichte über meine künstlerische Thätigkeit. Im Gegentheile muß ich hier bezeugen, daß damals, als ich im Zusammenhange mit dem Tannhäuser den Lohengrin zuerst kennen lernte, diese Erscheinung mich wohl rührte, keineswegs mich aber zunächst schon bestimmte, diesen Stoff zur Ausführung mir vorzubehalten. Nicht nur, weil ich zunächst vom Tannhäuser erfüllt worden war, sondern auch weil die Form, in der Lohengrin mir entgegentrat, [illegible] unangenehmen Eindruck auf mein Gefühl machte,



zu bemächtigen, immer ſtärker, ſo daß er zur Zeit der Vollendung meines Tannhäuſers geradesweges zur heftig drängenden Noth ward, die jeden anderen Verſuch, mich ihrer Gewalt zu entziehen, gebieteriſch von mir wies.

Auch Lohengrin iſt kein eben nur der chriſtlichen Anſchauung entwachſenes, ſondern ein uralt menſchliches Gedicht; wie es überhaupt ein gründlicher Irrthum unſerer oberflächlichen Betrachtungsweiſe iſt, wenn wir die ſpezifiſch chriſtliche Anſchauung für irgendwie urſchöpferiſch in ihren Geſtaltungen halten. Keiner der bezeichnendſten und ergreifendſten chriſtlichen Mythen gehört dem chriſtlichen Geiſte, wie wir ihn gewöhnlich faſſen, ureigenthümlich an: er hat ſie alle aus den rein menſchlichen Anſchauungen der Vorzeit überkommen und nur nach ſeiner beſonderen Eigenthümlichkeit gemodelt. Von dem widerſpruchsvollen Weſen dieſes Einfluſſes ſie ſo zu läutern, daß wir das rein menſchliche, ewige Gedicht in ihnen zu erkennen vermögen, dieß war die Aufgabe des neueren Forſchers, die dem Dichter zu vollenden übrig bleiben mußte.

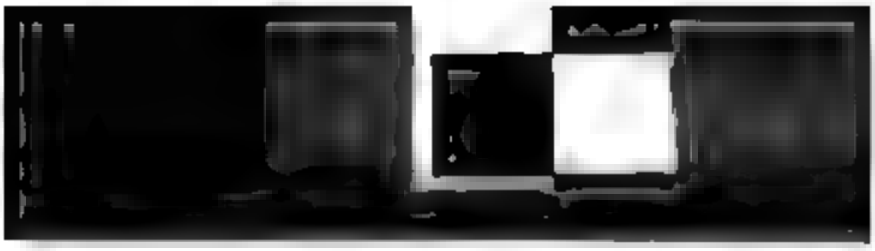
Wie der Grundzug des Mythos vom „fliegenden Holländer“ im helleniſchen Odyſſeus eine uns noch deutliche frühere Geſtaltung aufweiſt; wie derſelbe Odyſſeus in ſeinem Loswinden aus den Armen der Kalypſo, ſeiner Flucht vor den Reizungen der Kirke, und ſeiner Sehnſucht nach dem irdiſch vertrauten Weibe der Heimath, die dem helleniſchen Geiſte erkenntlichen Grundzüge eines Verlangens ausdrückte, das wir im Tannhäuſer unendlich geſteigert und ſeinem Inhalte nach bereichert wiederfinden: ſo treffen wir im griechiſchen Mythos, der an und für ſich gewiß noch keineswegs älteſten Geſtalt deſſelben, auch ſchon auf den Grundzug des Lohengrinmythos. Wer kennt nicht „Zeus und Semele“? Der Gott liebt ein menſchliches Weib, und naht ihr um dieſer Liebe willen ſelbſt in menſchlicher Geſtalt; die Liebende erfährt aber, daß ſie den Geliebten nicht nach ſeiner Wirklichkeit erkenne, und verlangt nun, vom wahren Eifer der Liebe getrieben, der Gatte ſolle in der vollen ſinnlichen Erſcheinung ſeines Weſen ſich ihr kundgeben. Zeus weiß, daß er ihr entſchwinden, daß ſein wirklicher Anblick ſie vernichten muß; er ſelbſt leidet unter dieſem Bewußtſein, unter dem Zwange, zu ihrem Verderben das Verlangen der Liebenden erfüllen zu müſſen: er vollzieht ſein eigenes Todesurtheil, als der menſchentödtliche

Glanz seiner göttlichen Erscheinung die Geliebte vernichtet. — Hatte etwa Priesterbetrug diesen Mythos gedichtet? Wie thöricht, von der staatlich religiösen, kastenhaft eigensüchtigen Ausbeutung des edelsten menschlichen Verlangens auf die Gestaltung und wirkliche Bedeutung der Gebilde zurückschließen zu wollen, die einem Wahne entblühten, der den Menschen eben erst zum Menschen machte! Kein Gott hatte die Begegnung des Zeus und der Semele gedichtet, sondern der Mensch in seiner allermenschlichsten Sehnsucht. Wer hatte den Menschen gelehrt, daß ein Gott in Liebesverlangen nach dem Weibe der Erde entbrenne? Gewiß nur der Mensch selbst, der auch dem Gegenstande seiner eigenen Sehnsucht, möge sie noch so hoch hinaus über die Grenzen des irdisch ihm Gewohnten gehen, nur das Wesen seiner rein menschlichen Natur einprägen kann. Aus den höchsten Sphären, in die er durch die Kraft seiner Sehnsucht sich zu schwingen vermag, kann er endlich doch wiederum nur das Reinmenschliche verlangen, den Genuß seiner eigenen Natur als das Allererstrebenswertheste begehren. Was ist nun das eigenthümlichste Wesen dieser menschlichen Natur, zu der die Sehnsucht nach weitesten [illegible] einzig möglichen Befriedigung zurückkehrt,

der lockige Zeus sich herabschwang, um mit kundigem Wissen Mensch zu werden: dem Christen zerfloß der blaue Himmel in ein unendliches Meer schwelgerisch sehnsüchtigen Gefühles, in dem ihm alle Göttergestalten verschwammen, bis endlich nur sein eigenes Bild, der sehnsüchtige Mensch, aus dem Meere seiner Phantasie ihm entgegentreten konnte. Ein uralter und mannigfach wiederholter Zug geht durch die Sagen der Völker, die an Meeren oder an meermündenden Flüssen wohnten: auf dem blauen Spiegel der Wogen nahte ihnen ein Unbekannter von höchster Anmuth und reinster Tugend, der Alles hinriß und jedes Herz durch unwiderstehlichen Zauber gewann; er war der erfüllte Wunsch des Sehnsuchtsvollen, der über dem Meeresspiegel, in jenem Lande, das er nicht erkennen konnte, das Glück sich träumte. Der Unbekannte verschwand wieder, und zog über die Meereswogen zurück, sobald nach seinem Wesen geforscht wurde. Einst, so ging die Sage, war, von einem Schwane im Nachen gezogen, im Scheldelande ein wonniger Held vom Meere her angelangt: dort habe er die verfolgte Unschuld befreit, und einer Jungfrau sich vermählt; da diese ihn aber befrug, wer er sei und woher er komme, habe er wieder von ihr ziehen und Alles verlassen müssen. — Warum diese Erscheinung, als sie mir in ihren einfachsten Zügen bekannt ward, mich so unwiderstehlich anzog, daß ich gerade jetzt, nach der Vollendung des Tannhäuser, nur noch mit ihr mich befassen konnte, dieß sollte durch die nächstfolgenden Lebenseindrücke meinem Gefühle immer deutlicher gemacht werden. —

Mit dem fertigen Entwurfe zu der Dichtung des Lohengrin kehrte ich nach Dresden zurück, um den Tannhäuser zur Aufführung zu bringen. Mit großen Hoffnungen von Seiten der Direktion, und mit nicht unbedeutenden Opfern, die sie der gewünschten Erfüllung dieser Hoffnungen brachte, ward diese Aufführung vorbereitet. Das Publikum hatte mir in der enthusiastischen Aufnahme des Rienzi, und in der kälteren des fliegenden Holländers deutlich vorgezeichnet, was ich ihm bieten müßte, um es zufrieden zu stellen. Seine Erwartung täuschte ich vollständig: verwirrt und unbefriedigt verließ es die erste Vorstellung des Tannhäuser. — Das Gefühl der vollkommensten Einsamkeit, in der ich mich jetzt befand, übermannte mich. Die wenigen Freunde, die von Herzen mit mir sympathisirten, fühlten sich

selbst durch das Peinliche meiner Lage so bedrückt, daß die Rundgebung dieser eigenen unwillkürlichen Verstimmung das einzige bestimmte Lebenszeichen um mich war. Eine Woche verging, ehe eine Idee, zur Verbreitung des Verständnisses und zur Verhütung von Irrthümern so nöthig scheinende Vorstellung des Trauerspiels stattfinden konnte. Diese Woche enthielt für mich das Gericht eines ganzen Lebens. Nicht verletzte Eitelkeit, sondern der Schlag einer gründlich vernichteten Täuschung betäubte mich damals nach Innen. Es wurde mir klar, daß ich mit dem Trauerspiele nur zu den wenigen, mir zunächst vertrauten Freundeskreisen gesprochen hatte, nicht aber zu dem Publikum, an das ich mich dennoch durch die Aufführung des Werkes unwillkürlich wandte. Hier war ein Widerspruch, den ich für vollkommen unlösbar halten mußte. Nur eine Möglichkeit schien mir vorhanden zu sein, auch das Publikum mir zur Theilnahme zu gewinnen, nämlich — wenn ihm das Verständniß erschlossen würde: hier fühlte ich aber zum ersten Male mit grausamer Bestimmtheit, daß der bei uns üblich gewordene Charakter der Opernvorstellungen durchaus dem widerstreite, was ich von einer Aufführung forderte. In unserer Oper nimmt das

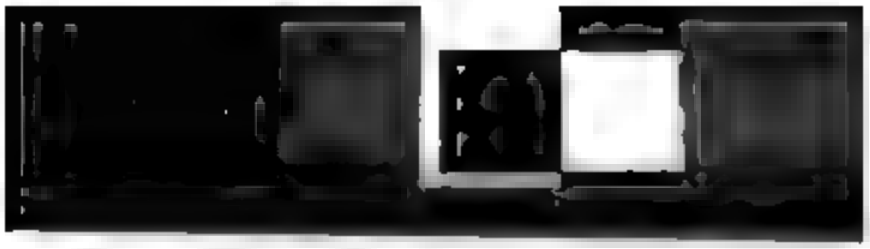


Sprache nicht einmal verstanden ward, in der ich sie kundgab. Das allmählich entstehende Interesse eines Theiles des Publikums für mein Werk dünkte mich so als die gutmüthige Theilnahme befreundeter Menschen an dem Schicksale eines theuren Wahnsinnigen: diese Theilnahme bestimmt uns, auf die Irrereden des Leidenden einzugehen, ihnen einen Sinn zu entrathen, in diesem entrathenen Sinn ihm endlich wohl auch zu antworten, um so seinen traurigen Zustand ihm erträglich zu machen; selbst Gleichgiltigere drängen sich dann wohl herbei, denen es eine pikante Unterhaltung gewährt, die Mittheilungen eines Wahnsinnigen zu vernehmen, und an den ab und zu verständlichen Zügen seines Gespräches in eine spannende Ungewißheit darüber zu gerathen, ob der Wahnsinnige plötzlich vernünftig, oder ob sie selbst verrückt geworden seien. So und nicht anders begriff ich von nun an meine Stellung zum eigentlichen „Publikum". Dem mir geneigten Willen der Direktion, und vor Allem dem guten Eifer und dem glücklichen Talente der Darsteller gelang es, meiner Oper einen allmählichen Eingang zu verschaffen. Dieser Erfolg vermochte mich aber nicht mehr zu täuschen; ich wußte jetzt woran ich mit dem Publikum war, und hätte ich daran noch zweifeln können, so würden mich weitere Erfahrungen vollends zur Genüge darüber haben aufklären müssen.

Die Folgen meiner früheren Verblendung über meine wahre Stellung zum Publikum stellten sich jetzt mit Schrecken ein: die Unmöglichkeit, dem Tannhäuser einen populären Erfolg, oder überhaupt nur Verbreitung auf den deutschen Theatern zu verschaffen, trat mir hell entgegen; und hiermit hatte ich zugleich den gänzlichen Verfall meiner äußeren Lage zu erkennen. Fast nur, um mich vor diesem Verfalle zu retten, that ich noch Schritte für die Verbreitung dieser Oper, und faßte dafür namentlich Berlin in das Auge. Von dem Intendanten der königlich preußischen Schauspiele ward ich mit dem kritischen Bedeuten abgewiesen, meine Oper sei für eine Aufführung in Berlin zu „episch" gehalten. Der Generalintendant der königlich preußischen Hofmusik schien dagegen einer anderen Ansicht zu sein. Als ich durch ihn beim König, um diesen für die Aufführung meines Werkes zu interessiren, um die Erlaubniß zur Dedikation des Tannhäusers an ihn nachsuchen ließ, erhielt ich als Antwort den Rath, ich möchte, da einerseits der König nur Werke an-

nehme, die ihm bereits bekannt seien, andererseits aber einer Aufführung der Oper auf dem Berliner Hoftheater Hindernisse entgegenstünden, das Bekanntwerden Seiner Majestät mit dem fraglichen Werke zuvor dadurch ermöglichen, daß ich Einiges daraus für Militärmusik arrangirte, was dann dem Könige während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden sollte. — Tiefer konnte ich wohl nicht gedemüthigt, und bestimmter zur Erkenntniß meiner Stellung gebracht werden! — Von nun an hörte unsere ganze moderne Kunstöffentlichkeit immer grundsätzlicher auf für mich zu existiren. Aber welches war nun meine Lage? Und welcher Art mußte die Stimmung sein, die gerade jetzt, und diesen Erscheinungen, diesen Eindrücken gegenüber, mich drängte, mit jäher Schnelle die Ausführung des Lohengrin vorzunehmen? — Ich will sie mir und meinen Freunden deutlich zu machen suchen, um zu erklären, welche Bedeutung für mich das Gedicht des Lohengrin haben mußte, und in welcher ich es einzig als künstlerischer Mensch erfassen konnte.

Ich war mir jetzt meiner vollsten Einsamkeit als künstlerischer Mensch in einer Weise bewußt geworden, daß ich zunächst einzig aus dem Gefühle dieser Einsamkeit wiederum die Anregung und das Vermögen zur Mitteilung an meine Umgebung schöpfen konnte. Da sich diese Anregung und dieses Vermögen so kräftig in mir kundgaben, daß ich, selbst ohne alle bewußte Aussicht auf Ermöglichung einer verständlichen Mittheilung, mich dennoch eben jetzt auf das Leidenschaftlichste zur Mittheilung gedrängt fühlte, so konnte dieß nur aus einer schwärmerisch sehnsüchtigen Stimmung hervorgehen, wie sie aus dem Gefühle jener Einsamkeit entstand. — Im Tannhäuser hatte ich mich aus einer frivolen, mich anwidernden Sinnlichkeit — dem einzigen Ausdrucke der Sinnlichkeit der modernen Gegenwart — heraus gesehnt; mein Drang ging nach dem unbekannten Reinen, Keuschen, Jungfräulichen, als dem Elemente der Befriedigung für ein edleres, im Grunde dennoch aber sinnliches Verlangen, nur ein Verlangen, wie es eben die frivole Gegenwart nicht befriedigen konnte. Auf die ersehnte Höhe des Reinen, Keuschen, hatte ich mich durch die Kraft meines Verlangens nun geschwungen: ich fühlte mich außerhalb der modernen Welt in einem klaren heiligen Ätherelemente, das mich *in* der Verzückung meines Einsamkeitsgefühles mit den wohl-



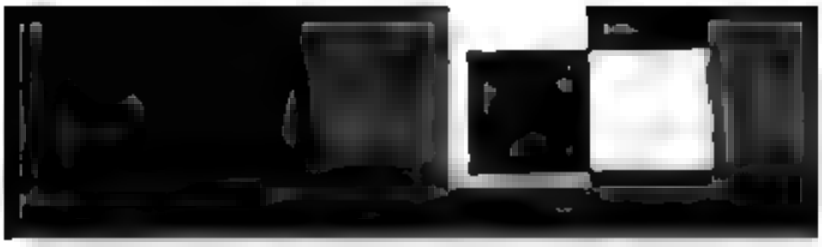
lüſtigen Schauern erfüllte, die wir auf der Spitze der hohen Alpe empfinden, wenn wir, vom blauen Luftmeer umgeben, hinab auf die Gebirge und Thäler blicken. Solche Spitzen erklimmt der Denker, um auf dieſer Höhe ſich frei, „geläutert“ von allem „Irdiſchen“, ſomit als höchſte Summe der menſchlichen Potenz zu wähnen: er vermag hier endlich ſich ſelbſt zu genießen, und bei dieſem Selbſtgenuſſe, unter der Einwirkung der kälteren Atmoſphäre der Alpenhöhe, endlich ſelbſt zum monumentalen Eisgebilde zu erſtarren, als welches er, als Philoſoph und Kritiker, mit froſtigem Selbſtbehagen die warme Welt der lebendigen Erſcheinungen unter ſich betrachtet. Die Sehnſucht, die mich aber auf jene Höhe getrieben, war eine künſtleriſche, ſinnlich menſchliche geweſen: nicht der Wärme des Lebens wollte ich entfliehen, ſondern der moraſtigen, brodelnden Schwüle der trivialen Sinnlichkeit eines beſtimmten Lebens, des Lebens der modernen Gegenwart. Mich wärmte auch auf jener Höhe der Sonnenſtrahl der Liebe, deren wahrhaftigſter Drang mich einzig aufwärts getrieben hatte. Gerade dieſe ſelige Einſamkeit erweckte mir, da ſie kaum mich umfing, eine neue, unſäglich bewältigende Sehnſucht, die Sehnſucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem ſonnigen Glanze der keuſcheſten Reine nach dem trauten Schatten der menſchlichſten Liebesumarmung. Von dieſer Höhe gewahrte mein verlangender Blick — das Weib: das Weib, nach dem ſich der „fliegende Holländer“ aus der Meerestiefe ſeines Elendes auffehnte; das Weib, das dem „Tannhäuſer“ aus den Wohlluſthöhlen des Venusberges als Himmelsſtern den Weg nach Oben wies, und das nun aus ſonniger Höhe Lohengrin hinab an die wärmende Bruſt der Erde zog. —

Lohengrin ſuchte das Weib, das an ihn glaubte: das nicht früge, wer er ſei und woher er komme, ſondern ihn liebte, wie er ſei, und weil er ſo ſei, wie er ihm erſchiene. Er ſuchte das Weib, dem er ſich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, ſondern das ihn unbedingt liebe. Er mußte deßhalb ſeine höhere Natur verbergen, denn gerade eben in der Nichtaufdeckung, in der Nichtoffenbarung dieſes höheren — oder richtiger geſagt: erhöhten — Weſens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, daß er nicht um dieſes Weſens willen nur bewundert und angeſtaunt, oder ihm — als einem Unverſtandenen

— anbetungsvoll demüthig gehuldigt würde, wo es ihn eben nicht nach Bewunderung und Anbetung, sondern nach dem Einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte, — nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe, verlangte. Mit seinem höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein, wollte er nichts Anderes werden und sein, als voller, ganzer, warmempfindender und warmempfundener Mensch, also überhaupt Mensch, nicht Gott, d. h. absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib, — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verrätherische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides, wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständniß seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt. —

Es mußte mir damals, und muß mir selbst heute noch schwer begreiflich erscheinen, wie das Tieftragische dieses Stoffes und dieser Gestalt unempfunden bleiben, und der Gegenstand dahin misverstanden werden konnte, daß Lohengrin eine kalte, verletzende Erscheinung sei, die eher Widerwillen, als Sympathie zu erwecken vermöge. Dieser Einwurf ward mir zuerst gemacht von einem mir befreundeten Manne, dessen Geist und Wissen ich hochschätze. An ihm machte ich jedoch zunächst eine Erfahrung, die in der Folge sich mir wiederholt hat, nämlich die, daß beim unmittelbaren Bekanntwerden mit meiner Dichtung nichts Anderes als ein durchaus ergreifender Eindruck sich kundthat, und jener Einwurf sich erst dann einfand, wenn der Eindruck des Kunstwerkes sich verwischte, und der kälteren, reflektirenden Kritik Platz machte*). Somit war dieser Einwurf

*) Dieß bezeugt mir neuerdings wieder ein geistreicher Berichterstatter, der während der Aufführung des Lohengrin in Weimar — nach seinem eigenen Geständnisse — keinen Anlaß zur Kritik erhielt, sondern ungestört einem ergreifenden Genusse hingegeben war. Der Zweifel, der ihm nachher entstand, ist zu meiner Freude und



nicht ein unwillkürlicher Akt der unmittelbaren Herzensempfindung, sondern ein willkürlicher der vermittelten Verstandesthätigkeit. Ich fand an dieser Erscheinung daher das Tragische des Charakters und der Situation Lohengrin's als eine im modernen Leben tief begründete bestätigt: sie wiederholte sich an dem Kunstwerke und dessen Schöpfer ganz so, wie sie am Helden dieses Gedichtes sich darthat. Den Charakter und die Situation dieses Lohengrin erkenne ich jetzt mit klarster Überzeugung als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart, und zwar von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die „Antigone" — in einem allerdings anderen Verhältnisse — für das griechische Staatsleben es war*). Über dieses höchste und wahrste tragische Moment der Gegenwart hinaus giebt es nur noch die volle Einheit von Geist und Sinnlichkeit, das wirklich und einzig heitere Element des Lebens und der Kunst der Zukunft nach deren höchstem Vermögen. — Ich gestehe, daß mich der Geist der zweifelsüchtigen Kritik selbst so weit ansteckte, eine gewaltsame Motivirung und Abänderung meines Gedichtes ernstlich in Angriff zu nehmen. Durch meine Theilnahme an dieser Kritik war ich für kurze Zeit so sehr aus dem richtigen Verhältnisse zu dem Gedichte gerathen, daß ich wirklich bis dahin abirrte, eine veränderte Lösung zu entwerfen, nach welcher es Lohengrin verstattet sein sollte, seiner enthüllten höheren Natur sich zu Gunsten seines weiteren Verweilens bei Elsa zu begeben. Das vollständig Ungenügende, und in einem höchsten Sinne Naturwidrige dieser Lösung, empfand aber nicht nur ich selbst, der ich in einer Entfremdung meines Wesens sie entwarf, sondern auch mein kritischer Freund: wir fanden gemeinschaftlich, daß das unser modernes kritisches Bewußtsein Beunruhigende in der unab-

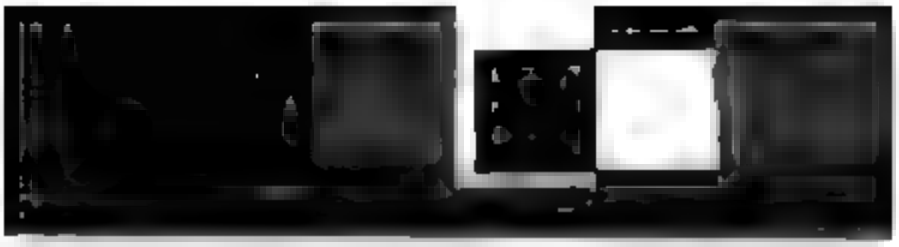
---

liebsten Rechtfertigung, dem wirklichen Künstler zu keiner Zeit angekommen: dieser konnte mich ganz verstehen, was dem kritischen Menschen unmöglich war.

*) Gerade wie meinem Kritiker, mochte es nämlich dem athenischen Staatsmanne ergehen, der unter dem unmittelbaren Eindrucke des Kunstwerkes unbedingt für Antigone sympathisirte, am anderen Tage in der Gerichtssitzung gewiß aber selbst sein staatliches Todesurtheil über die menschliche Heldin aussprach.

änderlichen Eigenthümlichkeit des Stoffes selbst liege; daß dieser Stoff andererseits aber unser Gefühl so eindrucksvoll anrege und bestimme, daß er in Wahrheit zu uns einen Bezug haben müsse, der seine Vorführung als Kunstwerk uns als eine mächtige Bereicherung unserer Empfindungseindrücke, somit der Fähigkeit unseres Empfindungsvermögens, wünschen lassen müsse. —

In Wahrheit ist dieser „Lohengrin" eine durchaus neue Erscheinung für das moderne Bewußtsein; denn sie konnte nur aus der Stimmung und Lebensanschauung eines künstlerischen Menschen hervorgehen, der zu keiner anderen Zeit als der jetzigen, und unter keinen anderen Beziehungen zur Kunst und zum Leben, als wie sie aus meinen individuellen, eigenthümlichen Verhältnissen entstanden, sich gerade bis auf den Punkt entwickelte, wo mir dieser Stoff als nöthigende Aufgabe für meine Gestalten erschien. Den Lohengrin verstehen konnte somit nur Derjenige, der sich von aller modern abstrahirenden, generalisirenden Anschauungsform für die Erscheinungen des unmittelbaren Lebens frei zu machen vermochte. Wer solche Erscheinungen, wie sie dem individuellsten Gestaltungsvermögen unmittelbar thätiger



der Gegenwart, eben derſelben Situation, die im Stoffe des Lohengrin von mir ihre künſtleriſche Geſtaltung erhielt: — das nothwendigſte und natürlichſte Verlangen dieſes Künſtlers iſt, durch das Gefühl rückhaltslos aufgenommen und verſtanden zu werden; und die — durch das moderne Kunſtleben bedingte — Unmöglichkeit, dieſes Gefühl in der Unbefangenheit und zweifelloſen Beſtimmtheit anzutreffen, als er es für ſein Verſtandenwerden bedarf, — der Zwang, ſtatt an das Gefühl ſich faſt einzig nur an den kritiſchen Verſtand mittheilen zu dürfen, — dieß eben iſt zunächſt das Tragiſche ſeiner Situation, das ich als künſtleriſcher Menſch empfinden mußte, und das mir auf dem Wege meiner weiteren Entwickelung ſo zum Bewußtſein kommen ſollte, daß ich endlich in offene Empörung gegen den Druck dieſer Situation ausbrach. —

Ich nähere mich nun der Darſtellung meiner neueſten Entwickelungsperiode, die ich noch ausführlicher berühren muß, weil der Zweck dieſer ganzen Mittheilung hauptſächlich die Berichtigung der ſcheinbaren Widerſprüche, die zwiſchen dem Weſen meiner künſtleriſchen Arbeiten und dem Charakter meiner neuerdings ausgeſprochenen Anſichten über die Kunſt und ihre Stellung zum Leben, aufzufinden wären, und zum Theil von oberflächlichen Kritikern bereits auch aufgeſtochen worden ſind. Zu dieſer Darſtellung ſchreite ich durch den ununterbrochenen Bericht meiner künſtleriſchen Thätigkeit und der ihr zu Grunde liegenden Stimmungen, ſtreng an das Bisherige anknüpfend, fort. —

Die Kritik hatte ſich unvermögend erwieſen, die Geſtalt der Dichtung meines Lohengrin zu verändern, und die Wärme meines Eifers für ihre vollſtändige künſtleriſche Ausführung war durch dieſen ſiegreichen Konflikt meines nothwendigen künſtleriſchen Gefühles mit dem modernen kritiſchen Bewußtſein, nur noch glühender angefacht worden: in dieſer Ausführung, fühlte ich, lag die Beweisführung für die Richtigkeit meines Gefühles. Es ward meiner Empfindung klar, daß ein weſentlicher Grund zum Misverſtändniß der tragiſchen Bedeutung meines Helden in der Annahme gelegen hatte, Lohengrin ſteige aus einem glänzenden Reiche leidenlos unerworbener, kalter Herrlichkeit herab, um dieſer Herrlichkeit, und der Nichtverletzung eines unnatürlichen Geſetzes willen, das ihn willenlos an jene Herrlichkeit bände, kehre er dem Konflikte der irdiſchen Leiden-

schaften den Rücken, um sich seiner Gottheit wieder zu erfreuen. Bekundete sich hierin zunächst der willkürliche Charakter der modernen kritischen Anschauung die von dem unwillkürlichen Eindrucke der Erscheinung absieht, und diesen willkürlich nach sich bestimmt; und hatte ich leicht zu erkennen, daß dieses Misverständniß eben nur aus einer willkürlichen Deutung jenes bindenden Gesetzes entsprang, welches in Wahrheit kein äußerlich aufgelegtes Postulat, sondern der Ausdruck des nothwendigen inneren Wesens des, aus herrlicher Einsamkeit nach Verständniß durch Liebe Verlangenden ist: so hielt ich mich zur Versicherung des beabsichtigten richtigen Eindruckes mit desto größerer Bestimmtheit an die ursprüngliche Gestalt des Stoffes, die in ihren naiven Zügen mich selbst so unwiderstehlich bestimmt hatte. Um diese Gestalt ganz nach dem Eindrucke, den sie auf mich gemacht, künstlerisch mitzutheilen, verfuhr ich mit noch größerer Treue, als beim „Tannhäuser" in der Darstellung der historisch sagenhaften Momente durch die ein so außerordentlicher Stoff einzig zu überzeugend wahrer Erscheinung an die Sinne kommen konnte. Dieß bestimmte mich für die scenische Haltung und den sprachlichen Ausdruck in der Richtung, in welcher ich später zur Auffindung von Möglichkeiten geführt wurde, die mir in ihrer nothwendigen Konsequenz allerdings eine gänzlich veränderte Stellung der Faktoren des bisherigen opernsprachlichen Ausdruckes zuweisen sollten. Auch nach dieser Richtung hin leitete mich aber immer nur ein Trieb, nämlich, das von mir Erschaute so deutlich und verständlich wie möglich der Anschauung Anderer mitzutheilen; und immer war es auch hier nur der Stoff, der mich in allen Richtungen hin für die Form bestimmte. Höchste Deutlichkeit war in der Ausführung somit mein Hauptbestreben, und zwar eben nicht die oberflächliche Deutlichkeit, mit der sich uns ein seichter Gegenstand mittheilt, sondern die unendlich reiche und mannigfaltige, in der sich einzig ein umfassender, weithin beziehungsvoller Inhalt verständlich darstellt, was aber oberflächlich und an Inhaltsloses Gewöhnten allerdings oft geradesweges unklar vorkommen muß. —

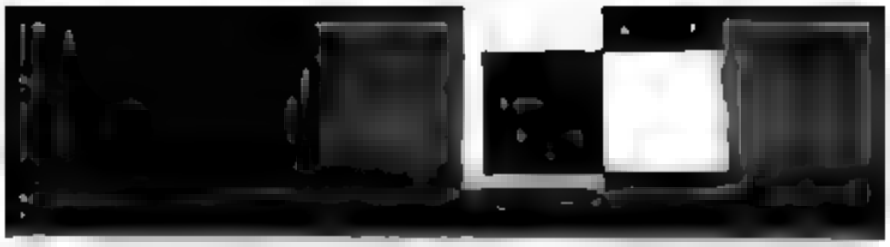
Erst bei diesem Deutlichkeitsstreben in der Ausführung, entsinne ich mich, das Wesen des weiblichen Herzens, wie ich es in der liebenden Elsa darzustellen hatte, mit immer größerer Bestimmtheit erfaßt zu haben. Der Künstler kann nur dann zur

Fähigkeit überzeugender Darstellung gelangen, wenn er mit vollster Sympathie in das Wesen des Darzustellenden sich zu versetzen vermag. In „Elsa" ersah ich von Anfang herein den von mir ersehnten Gegensatz Lohengrin's, — natürlich jedoch nicht den diesem Wesen fern abliegenden, absoluten Gegensatz, sondern vielmehr das andere Theil seines eigenen Wesens, — den Gegensatz, der in seiner Natur überhaupt mit enthalten, und nur die nothwendig von ihm zu ersehnende Ergänzung seines männlichen, besonderen Wesens ist. Elsa ist das Unbewußte, Unwillkürliche, in welchem das bewußte, willkürliche Wesen Lohengrin's sich zu erlösen sehnt; dieses Verlangen ist aber selbst wiederum das unbewußte Nothwendige, Unwillkürliche im Lohengrin, durch das er dem Wesen Elsa's sich verwandt fühlt. Durch das Vermögen dieses „unbewußten Bewußtseins", wie ich es selbst mit Lohengrin empfand, kam mir auch die weibliche Natur — und zwar gerade als es mich zur treuesten Darstellung ihres Wesens drängte — zu immer innigerem Verständnisse. Es gelang mir, mich durch dieses Vermögen so vollständig in dieses weibliche Wesen zu versetzen, daß ich zu gänzlichem Einverständnisse mit der Äußerung desselben in meiner liebenden Elsa kam. Ich mußte sie so berechtigt finden in dem endlichen Ausbruche ihrer Eifersucht, daß ich das rein menschliche Wesen der Liebe gerade in diesem Ausbruche erst ganz verstehen lernte; und ich litt wirklichen, tiefen, — oft in heißen Thränen mir entströmenden — Jammer, als ich unabweislich die tragische Nothwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfand. Dieses Weib, das sich mit hellem Wissen in ihre Vernichtung stürzt um des nothwendigen Wesens der Liebe willen, — das, wo es mit schwelgerischer Anbetung empfindet, ganz auch untergehen will, wenn es nicht ganz den Geliebten umfassen kann; dieses Weib, das in ihrer Berührung gerade mit Lohengrin untergehen mußte, um auch diesen der Vernichtung preiszugeben; dieses so und nicht anders lieben könnende Weib, das gerade durch den Ausbruch ihrer Eifersucht erst aus der entzückten Anbetung in das volle Wesen der Liebe geräth, und dieß Wesen dem hier noch Unverständnißvollen an ihrem Untergange offenbart; dieses herrliche Weib, vor dem Lohengrin noch entschwinden mußte weil er es aus seiner besonderen Natur nicht verstehen konnte — ich hatte es jetzt entdeckt: und der verlorene

Pfeil, den ich nach dem geahnten, noch nicht aber gewußten, edlen Funde abschoß, war eben mein Lohengrin, den ich verloren geben mußte, um mit Sicherheit dem wahrhaft Weiblichen auf die Spur zu kommen, das mir und aller Welt die Erlösung bringen soll, nachdem der männliche Egoismus, selbst in seiner edelsten Gestaltung, sich selbstvernichtend vor ihm gebrochen hat. — Ein das Weib, — das bisher von mir unverstandene und nun verstandene Weib, — diese nothwendigste Wesenäußerung der reinsten sinnlichen Unwillkür, — hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht. Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte. —

Doch dieses selig empfundene Wissen lebte zunächst noch still in meinem einsamen Herzen: nur allmählich reifte es zum lauten Bekenntniß. —

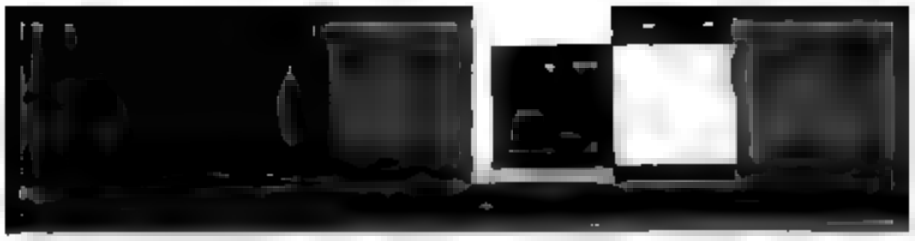
Ich muß jetzt meiner äußeren Lebensstellung gedenken, wie sie sich zu jener Zeit gestaltete, wo ich — bei häufigen und langen Unterbrechungen — an der Ausführung des Lohengrin arbeitete. Diese Stellung war die meiner inneren Stimmung widersprechendste. Ich zog mich in immer größere Einsamkeit zurück, und lebte in innigem Umgange fast nur noch mit einem Freunde, der in der vollen Sympathie für meine künstlerische



abgethanen „Rienzi“. Hierzu bestimmte mich einzig die Erfahrung des Erfolges dieser Oper in Dresden, und die Berechnung des äußeren Vortheiles, den ein ähnlicher Erfolg, bei den dort gewährten Tantièmen von den Einnahmen der Vorstellungen, mir in Berlin bringen sollte. — Ich entsinne mich jetzt mit Schrecken, in welchen Pfuhl von Widersprüchen der übelsten Art diese bloße Besorgniß um äußeren Erfolg, bei meinen schon damals fest stehenden künstlerisch menschlichen Gesinnungen, mich brachte. Ich mußte mich dem ganzen modernen Laster der Heuchelei und Lügenhaftigkeit ergeben: Leuten, die ich in Grund und Boden verachtete, schmeichelte ich, oder mindestens verbarg ich ihnen sorgsam meine innere Gesinnung, weil sie, den Umständen gemäß, die Macht über Erfolg oder Nichterfolg meiner Unternehmung hatten; klugen Menschen, die auf der meinem wahren Wesen entgegengesetzten Seite standen, und von denen ich wußte, daß sie mich ebenso mistrauisch beargwöhnten, als sie selbst mir innerlich zuwider waren, suchte ich durch künstliche Unbefangenheit Mistrauen und Argwohn zu benehmen, wobei ich doch wiederum deutlich empfand, daß mir dieß nie wirklich gelingen konnte. Dieß Alles mußte natürlich auch ohne den einzig beabsichtigten Erfolg bleiben, weil ich nicht anders als sehr stümperhaft zu lügen verstand: meine immer wieder durchbrechende aufrichtige Gesinnung konnte mich aus einem gefährlichen Menschen nur noch zu einem lächerlichen machen. Nichts schadete mir z. B. mehr, als daß ich, im Gefühl des Besseren was ich zu leisten vermochte, in einer Ansprache an das Künstlerpersonale beim Beginn der Generalprobe, das Übertriebene der Anforderungen für den Kraftaufwand, das sich im Rienzi vorfand, und dem die Künstler mit großer Anstrengung zu entsprechen hatten, als eine von mir begangene „künstlerische Jugendsünde“ bezeichnete: die Rezensenten brachten diese Äußerung ganz warm vor das Publikum, und gaben diesem sein Verhalten gegen ein Werk an, das der Komponist selbst als ein „durchaus verfehltes“ bezeichnet hätte, und dessen Vorführung vor das kunstgebildete Berliner Publikum somit eine züchtigungswerthe Frechheit sei. — So hatte ich meinen geringen Erfolg in Berlin in Wahrheit mehr auf meine schlecht gespielte Rolle des Diplomaten, als auf meine Oper zu beziehen, die, wenn ich mit vollem Glauben an ihren Werth und an meinen Eifer, diesen Werth

zur Geltung zu bringen, an das Werk gegangen wäre, vielleicht dasselbe Glück gemacht hätte, was Werken von bei weitem geringerer Wirkungskraft dort zu Theil wurde.

Es war ein gräßlicher Zustand, in welchem ich von Berlin zurückkehrte, nur Diejenigen, welche meine oft anhaltenden Ausbrüche einer ausgelassenen ironischen Lustigkeit mißverstanden, konnten sich darüber täuschen, daß ich mich jetzt um so unglücklicher fühlte, als ich selbst mit dem nothgedrungenen Versuche zu meiner Selbstentehrung — gemeinhin Lebensklugheit genannt — durchgefallen war. Nie ward mir der scheußliche Zwang, mit dem ein unzerreißbarer Zusammenhang unserer modernen Kunst und Lebenszustände ein freies Herz sich unterjocht und zum schlechten Menschen macht, klarer, als in jener Zeit. War hier für den Einzelnen ein anderer Ausweg zu finden, als — der Tod? Wie lächerlich mußten mir die klugen Albernen erscheinen, die in der Sehnsucht nach diesem Tode ein „durch die Wissenschaft bereits überwundenes", und daher verwerfliches Moment „christlicher Überspanntheit" finden zu müssen glaubten! Bin ich in dem Verlangen, mich der Nichtswürdigkeit der modernen Welt zu entwinden, Christ gewesen, — nun so war



und daß dieß nie zu Stande käme, wenn nicht in einer nächsten Nähe Hand dazu angelegt würde. Der Gewinn der Möglichkeit, meine künstlerischen Absichten durch die theatralische Darstellungskunst irgendwo — also am besten gerade hier in Dresden, wo ich war und wirkte — vollkommen sinnlich verwirklicht zu sehen, erschien mir von jetzt ab als das nächste Erzielenswerthe; und bei diesem Streben sah ich vorläufig ganz von der Beschaffenheit des Publikums ab, das ich mir schon dadurch zu gewinnen dachte, daß ihm scenische Darstellungen von der geistig sinnlichen Vollendung vorgeführt würden, daß die zu erringende Theilnahme seines rein menschlichen Gefühles nach einer höheren Richtung hin leicht sich bestimmen ließe.

In diesem Sinne wandte ich mich nun zu dem Kunstinstitute zurück, an dessen Leitung ich jetzt bereits gegen sechs Jahre als Kapellmeister betheiligt gewesen war. Ich sage: ich wandte mich zu ihm zurück, weil meine bis dahin gemachten Erfahrungen mich bereits zu einer hoffnungslosen Gleichgiltigkeit gegen dasselbe gestimmt hatten. — Der Grund meiner inneren Abneigung gegen die Annahme der Kapellmeisterstelle an irgend einem Theater, und gerade auch bei einem Hoftheater, war mir im Verlaufe meiner Verwaltung dieser Stelle zu immer deutlicherem Bewußtsein klar geworden. Unsere Theaterinstitute haben im Allgemeinen keinen anderen Zweck, als eine allabendlich zu wiederholende, nie energisch begehrte, sondern vom Spekulationsgeiste aufgedrungene und von der sozialen Langeweile unserer großstädtischen Bevölkerungen mühelos dahingenommene, Unterhaltung zu besorgen. Alles, was vom rein künstlerischen Standpunkte aus gegen diese Bestimmung des Theaters reagirte, hat sich von je als wirkungslos erwiesen. Nur daraus konnte ein Unterschied entstehen, wem diese Unterhaltung verschafft werden sollte: dem in künstlicher Rohheit erzogenen Pöbel der Städte wurden grobe Späße und krasse Ungeheuerlichkeiten vorgeführt; den sittsamen Philister unserer Bürgerklassen vergnügten moralische Familienstücke; den feiner gebildeten, durch Kunstluxus verwöhnten höheren und höchsten Klassen mundeten nur raffinirtere, oft mit ästhetischen Grillen garnirte Kunstgerichte. Der eigentliche Dichter, der sich ab und zu mit seinen Ansprüchen durch die der drei genannten Klassen hindurch geltend zu machen suchte, ward stets mit einem, nur unserem Theaterpublikum

eigenthümlichen Hohne, dem Hohne der Langeweile, zurückgewiesen, — mindestens so lange, als er nicht als Antiquität zur Garnirung jenes Kunstgerichtes willfährig und tauglich geworden war. Das Besondere der größeren Theaterinstitute besteht nun darin, daß sie in ihren Leistungen sämmtliche drei Klassen des Publikums zu befriedigen suchen; ihnen ist ein Zuschauerraum gegeben, in welchem sich jene Klassen schon nach der Höhe ihrer Geldbeiträge vollständig von sich absondern, und so den Künstler in die Lage versetzen, Diejenigen, an die er sich mittheilen soll, bald in dem sogenannten Paradiese, bald im Parterre, bald in den Ranglogen aufzusuchen. Der Direktor solcher Institute, der zunächst keine andere Aufgabe hat, als auf Gelderwerb auszugehen, hat nun abwechselnd die verschiedenen Klassen des Publikums zu befriedigen: er thut dieß, gewöhnlich mit Berücksichtigung des bürgerlichen Charakters der Tage der Woche, durch Vorführung der verschiedenartigsten Produkte der Theaterstückschreibekunst, indem er heute z. B. eine grobe Zote, morgen ein Philisterrührstück, und am dritten Tage eine pfiffig zugerichtete Delikatesse für Feinschmecker vorführt. Die eigentliche Aufgabe mußte nun bleiben, aus allen drei genannten Hauptgattungen ein Genre von Theaterstücken zu Stande zu bringen, welches gemacht sei dem ganzen Publikum auf einmal zu genügen, und mit großer Energie hat die moderne Oper diese Aufgabe erfüllt: sie hat das Gemeine, Philisterhafte und Raffinirte in einen Topf geworfen, und setzt nun dieß Gericht dem Kopf an Kopf gedrängten gemeinsamen Theaterpublikum vor. Der Oper ist es so gelungen, den Pöbel raffinirt, den Vornehmen pöbelhaft, die gesammte Zuschauermasse aber zu einem pöbelhaft raffinirten Philister zu machen, der sich in der Gestalt des Theaterpublikums jetzt nun mit seinen verwirrten Anforderungen dem Manne gegenüber stellt, der die Leitung eines Kunstinstitutes übernimmt.

Diese Stellung wird den Theaterdirektor weiter nicht beunruhigen, der es eben nur darauf abzusehen hat, dem „Publikum“ das Geld aus der Tasche zu locken; die hierauf bezügliche Aufgabe wird auch mit großem Takte und nie fehlender Sicherheit von jedem Direktor unserer großen oder kleinen städtischen Theater gelöst. Verwirrend wirkt diese Stellung aber auf Denjenigen, der von einem fürstlichen Hofe zur Leitung ganz desselben Institutes berufen wird, das aber darin von jenen Anstalten

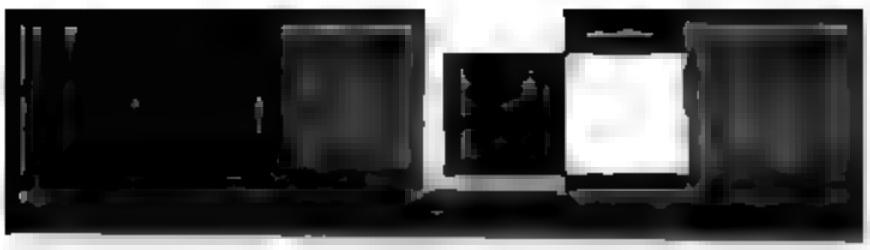
sich unterscheidet, daß ihm der Schutz des Hofes in der Zusicherung der Deckung vorkommender Ausfälle in den Einnahmen verliehen ist. Vermöge dieses sichernden Schutzes müßte sich der Direktor eines solchen Hoftheaters bestimmt fühlen, von der Spekulation auf den bereits verdorbenen Geschmack der Masse abzusehen, und vielmehr auf die Hebung dieses Geschmackes dadurch zu wirken, daß der Geist der theatralischen Vorführungen nach dem Ermessen der höheren Kunstintelligenz bestimmt werde. In Wahrheit ist dieß auch ursprünglich bei Gründung der Hoftheater die wohlgemeinte Absicht geistvoller Fürsten, wie Joseph II., gewesen; sie hat sich auch als Tradition bis auf die Hoftheaterintendanten der neueren Zeit fortgepflanzt. Zwei praktische Umstände hinderten aber die Geltendmachung dieser — an und für sich mehr hochmüthig wohlwollend chimärischen, als wirklich erreichbaren — Absicht: erstlich, die persönliche Unfähigkeit des bestellten Intendanten, der meistens ohne Rücksicht auf etwa gewonnene Fachkenntniß oder selbst nur natürliche Disposition für Kunstempfänglichkeit, aus der Reihe der Hofbeamten gewählt wurde; und zweitens: die Unmöglichkeit, der Spekulation auf den Geschmack des Publikums in Wahrheit zu entsagen. Gerade die reichlichere Unterstützung der Hoftheater an Geldmitteln war nur zu Vertheuerung des künstlerischen Materials verwendet worden, für dessen Heranbildung gründlich zu sorgen den sonst so erziehungssüchtigen Leitern unseres Staates, mit Bezug auf die theatralische Kunst, nie eingefallen war; und hierdurch steigerte sich die Kostspieligkeit dieser Institute so sehr, daß gerade auch dem Direktor eines Hoftheaters die Spekulation auf das zahlende Publikum, ohne dessen thätigste Mithilfe die Ausgaben nicht zu erschwingen waren, zur reinen Nothwendigkeit wurde. Diese Spekulation nun in dem Sinne jedes anderen Theaterunternehmers glücklich auszuüben, machte dem vornehmen Hoftheaterintendanten aber wiederum das Gefühl von seiner höheren Aufgabe unmöglich, die — bei seiner persönlichen Unbefähigung, diese Aufgabe nach ihrer richtigen Bedeutung zu fassen — jedoch unglücklicher Weise nur im Sinne eines gänzlich inhaltslosen Hofdünkels verstanden, und dahin aufgegriffen werden konnte, daß wegen irgend einer unsinnigen Veranstaltung der Intendant sich damit entschuldigte, bei einem Hoftheater ginge dieß Niemand etwas an. Somit kann die Wirksamkeit eines heutige

Hoftheaterintendanten nothgedrungen nur in dem beständig zur Schau getragenen Konflikte eines schlechten Spekulationsgeistes mit einem höfischbornirten Hochmuthe bestehen. Die Einsicht in diese Nothwendigkeit ist so leicht zu gewinnen, daß ich hier dieser Stellung nur erwähnt, nicht aber sie selbst näher beleuchtet haben will.

Daß sich Keiner, auch der am besten Gestimmte und, um der Ehre willen, für das Gute am zugänglichsten Disponirte, den zwingenden Einwirkungen dieser unnatürlichen Stellung entziehen kann, sobald er sie eben nicht gänzlich aufzugeben sich entschließt, dieß mußte mir aus meinen Dresdener Erfahrungen vollkommen ersichtlich werden. Diese Erfahrungen selbst umständlicher zu bezeichnen, glaube ich gewiß nicht nöthig zu haben; kaum wird es der Versicherung bedürfen, daß ich unter den immer erneuten und immer wieder für fruchtlos erkannten Versuchen, der persönlichen Geneigtheit meines Intendanten für mich einen entscheidend günstigen Einfluß auf die Theaterangelegenheiten abzugewinnen, endlich selbst in einen martervoll schwankenden, unsicheren, tappend irrenden und widerspruchsvollen Gang gerieth, von dem ich mich nur durch vollständiges Zurückziehen und Beschränken auf meine strikte Pflicht, zu befreien vermochte. —

Wandte ich mich nun aus dieser Zurückgezogenheit wieder dem Theater zu, so konnte dieß, nach der erfahrenen Fruchtlosigkeit aller vereinzelten Versuche, nur im Sinne einer grundsätzlichen gänzlichen Umgestaltung desselben sein. Ich mußte erkennen, daß ich hier nicht mit einzelnen Erscheinungen, sondern mit einem großen Zusammenhange von Erscheinungen zu thun hatte, von dem ich allmählich immer mehr inne werden mußte, daß auch er wiederum in einem unendlich weit verzweigten Zusammenhange mit unseren ganzen politischen und sozialen Zuständen enthalten sei. Auf dem Wege des Nachsinnens über die Möglichkeit einer gründlichen Änderung unserer Theaterverhältnisse, ward ich ganz von selbst auf die volle Erkenntniß der Nichtswürdigkeit der politischen und sozialen Zustände hingetrieben, die aus sich gerade keine anderen öffentlichen Kunstzustände bedingen konnten, als eben die von mir angegriffenen. — Diese Erkenntniß war für meine ganze weitere Lebensentwickelung entscheidend.

Nie hatte ich mich eigentlich mit Politik beschäftigt.



entſinne mich jetzt, den Erſcheinungen der politiſchen Welt genau nur in dem Maaße Aufmerkſamkeit zugewendet zu haben, als in ihnen der Geiſt der Revolution ſich kundthat, nämlich, als die reine menſchliche Natur ſich gegen den politiſch-juriſtiſchen Formalismus empörte: in dieſem Sinne war ein Kriminalfall für mich von demſelben Intereſſe, wie eine politiſche Aktion. Stets konnte ich nur für den Leidenden Partei nehmen, und zwar ganz in dem Grade eifrig, als er ſich gegen irgend welchen Druck wehrte: niemals habe ich es vermocht, irgend einer politiſch konſtruktiven Idee zu lieb dieſe Parteinahme fallen zu laſſen. Daher war meine Theilnahme an der politiſchen Erſcheinungswelt inſofern ſtets künſtleriſcher Natur geweſen, als ich unter ihrer formellen Äußerung auf ihren rein menſchlichen Inhalt blickte: erſt wenn ich dieſes Formelle, wie es ſich aus juriſtiſch-traditionellen Rechtspunkten geſtaltet, von den Erſcheinungen abſtreifen, und auf ihren inhaltlichen Kern als rein menſchliches Weſen treffen konnte, vermochten ſie mir Sympathie abzugewinnen; denn hier erſah ich dann genau daſſelbe drängende Motiv, was mich als künſtleriſchen Menſchen aus der ſchlechten ſinnlichen Form der Gegenwart zum Gewinn einer neuen, dem wahren menſchlichen Weſen entſprechenden, ſinnlichen Geſtaltung heraustrieb, — einer Geſtaltung, die eben nur durch Vernichtung der ſinnlichen Form der Gegenwart, alſo durch die Revolution zu gewinnen iſt.

So war ich von meinem künſtleriſchen Standpunkte aus, namentlich auch auf dem bezeichneten Wege des Sinnens über die Umgeſtaltung des Theaters*), bis dahin gelangt, daß ich die Nothwendigkeit der hereinbrechenden Revolution von 1848 vollkommen zu erkennen im Stande war. — Die politiſch formelle Richtung, in die ſich damals — zumal in Deutſchland — zunächſt der Strom der Bewegung ergoß, täuſchte mich über das wahre Weſen der Revolution wohl nicht: doch hielt es mich anfangs noch fern von irgend welcher Betheiligung an ihr. Ich vermochte es, einen umfaſſenden Plan zur Reorganiſation des Theaters auszuarbeiten, um mit ihm, ſobald die revolutionäre Frage an

*) Ich hebe dieß gerade hervor, ſo abgeſchmackt es auch von Denen aufgefaßt wird, die ſich über mich, als „Revolutionär zu Gunſten des Theaters", luſtig machen.

dieſes Inſtitut gelangen würde, gut gerüſtet hervorzutreten. Es entging mir nicht, daß bei einer voraus zu ſehenden neuen Ordnung des Staatshaushaltes, der Zweck der Unterſtützungsgelder für das Theater einer peinlichen Kritik ausgeſetzt ſein würde, ſobald es hierzu käme, und, wie vorauszuſehen war, ein öffentlicher Nutzen aus der Verwendung jener Gelder nicht begründet werden würde, ſollte mein vorgelegter Plan zunächſt das Geſtändniß dieſer Nutz- und Zweckloſigkeit nicht nur vom ſtaatsökonomischen, ſondern namentlich eben auch vom Standpunkte des rein künſtleriſchen Intereſſes aus, enthalten; zugleich aber den wahren Zweck der theatraliſchen Kunſt vor der bürgerlichen Geſellſchaft, und die Nothwendigkeit, einem ſolchen Zwecke alle nöthigen Mittel der Erreichung zur Verfügung zu ſtellen. Denjenigen verführen, die mit gerechter Entrüſtung im bisherigen Theater ein nutzloſes, oder gar ſchädliches öffentliches Inſtitut erſahen.

Es geſchah dieß Alles in der Vorausſetzung einer friedlichen Löſung der obſchwebenden, mehr reformatoriſchen als revolutionären Fragen, und des ernſtlichen Willens von Oben herab, die nöthige Reform ſelbſt zu bewerkſtelligen. Der Ganz

wieder in künstlerischen Entwürfen. — Zwei solcher Entwürfe, die mich bereits seit längerer Zeit beschäftigt hatten, stellten sich mir jetzt fast zugleich dar, wie sie der Eigenthümlichkeit ihres Inhaltes nach mir überhaupt fast für Eins galten. Noch während der musikalischen Ausführung des „Lohengrin", bei der ich mich immer wie in einer Oase in der Wüste gefühlt hatte, bemächtigten sich beide Stoffe meiner dichterischen Phantasie: es waren dieß „Siegfried" und „Friedrich der Rothbart". —

Nochmals, und zum letzten Male, stellten sich mir Mythos und Geschichte gegenüber, und drängten mich dießmal sogar zu der Entscheidung, ob ich ein musikalisches Drama, oder ein rezitirtes Schauspiel zu schreiben hätte. Ich habe es mir für hier aufbehalten, über den hier zu Grunde liegenden Konflikt mich genauer mitzutheilen, weil ich erst hierbei zu einer bestimmten Lösung, und somit zum Bewußtsein über die Natur dieser Frage gelangte.

Seit meiner Rückkehr aus Paris nach Deutschland, hatte mein Lieblingsstudium das des deutschen Alterthumes ausgemacht. Ich erwähnte bereits näher des damals tief mich erfüllenden Verlangens nach der Heimath. Diese Heimath konnte in ihrer gegenwärtigen Wirklichkeit mein Verlangen auf keine Weise befriedigen, und ich fühlte, daß meinem Triebe ein tieferer Drang zu Grunde lag, der in einer anderen Sehnsucht seine Nahrung haben mußte, als eben nur im Verlangen nach der modernen Heimath. Wie um ihn zu ergründen, versenkte ich mich in das urheimische Element, das uns aus den Dichtungen einer Vergangenheit entgegentritt, die uns um so wärmer und anziehender berührt, als die Gegenwart uns mit feindseliger Kälte von sich abstößt. Alle unsere Wünsche und heißen Triebe, die in Wahrheit uns in die Zukunft hinübertragen, suchen wir aus den Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so für sie die Form zu gewinnen, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verschaffen kann. In dem Streben, den Wünschen meines Herzens künstlerische Gestalt zu geben, und im Eifer, zu erforschen, was mich denn so unwiderstehlich zu dem urheimathlichen Sagenquelle hinzog, gelangte ich Schritt für Schritt in das tiefere Alterthum hinein, wo ich denn endlich zu meinem Entzücken, und zwar eben dort im höchsten Alterthume, den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische

seiner Kraft antreffen sollte. Meine Studien trugen mich so durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos; ein Gewand nach dem anderen, das ihm die spätere Dichtung entstellend umgeworfen hatte, vermochte ich von ihm abzulösen, um ihn so endlich in seiner keuschesten Schönheit zu erblicken. Was ich hier ersah, war nicht mehr die historisch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessiren muß; sondern der wirkliche, nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in uneingeengter, freiester Bewegung erkennen durfte: der wahre Mensch überhaupt.

Gleichzeitig hatte ich diesen Menschen auch in der Geschichte aufgesucht. Hier boten sich mir Verhältnisse, und nichts als Verhältnisse; den Menschen sah ich aber nur insoweit, als ihn die Verhältnisse bestimmten, nicht aber wie er sie zu bestimmen vermocht hätte. Um auf den Grund dieser Verhältnisse zu kommen, die in ihrer zwingenden Kraft den stärksten Menschen zum Vergeuden seiner Kraft an ziellose und nie erreichte Zwecke nöthigten, betrat ich von Neuem den Boden des hellenischen Alterthumes, und ward auch hier endlich wiederum nur auf den Mythos hingewiesen, in welchem ich den Grund auch dieser Verhältnisse erkannte: nur waren in diesem Mythos jene sozialen Verhältnisse in ebenso einfachen, bestimmten und plastischen Zügen kundgegeben, als ich zuvor in ihm schon die menschliche Gestalt selbst erkannt hatte; und auch von dieser Seite her leitete mich der Mythos gerade wieder einzig auf diesen Menschen als den unwillkürlichen Schöpfer der Verhältnisse hin, die in ihrer dokumental-monumentalen Entstellung als Geschichtsmomente, als überlieferte irrthümliche Vorstellungen und Rechtsverhältnisse, endlich den Menschen zwangvoll beherrschten, und seine Freiheit vernichteten.

Hatte mich nun schon längst die herrliche Gestalt des Siegfried angezogen, so entzückte sie mich doch vollends erst, als es mir gelungen war, sie, von aller späteren Umkleidung befreit, in ihrer reinsten menschlichen Erscheinung vor mir zu sehen. Erst jetzt auch erkannte ich die Möglichkeit, ihn zum Helden eines Drama's zu machen, was mir nie eingefallen war, so lange ich ihn nur aus dem mittelalterlichen Nibelungenliede kannte. —

Zugleich mit ihm war mir aus dem Studium der Geschichte aber auch Friedrich I. entgegengetreten: er erschien mir, wie er dem sagengestaltenden deutschen Volke erschienen war, als eine geschichtliche Wiedergeburt des altheidnischen Siegfried. Als die politischen Bewegungen der letzten Zeit hereinbrachen, und in Deutschland zunächst im Verlangen nach politischer Einheit sich kundgaben, mußte es mich dünken, als ob Friedrich I. dem Volke näher liegen und eher verständlich sein würde, als der rein menschliche Siegfried. Schon hatte ich den Plan zu einem Drama entworfen, das in fünf Akten Friedrich vom ronkalischen Reichstage bis zum Antritte seines Kreuzzuges darstellen sollte. Unbefriedigt wandte ich mich aber immer wieder von dem Plane ab. Nicht die bloße Darstellung einzelner geschichtlicher Momente hatte mich zu dem Entwurfe veranlaßt, sondern der Wunsch, einen großen Zusammenhang von Verhältnissen in der Weise vorzuführen, daß er nach einer leicht überschaulichen Einheit erfaßt und verstanden werden sollte. Um meinen Helden, und die Verhältnisse, die er mit ungeheurer Kraft zu bewältigen strebt, um endlich selbst von ihnen bewältigt zu werden, zu einem deutlichen Verständnisse zu bringen, mußte ich mich, gerade dem geschichtlichen Stoffe gegenüber, zum Verfahren des Mythos hingedrängt fühlen: die ungeheure Masse geschichtlicher Vorfälle und Beziehungen, aus der doch kein Glied ausgelassen werden durfte, wenn ihr Zusammenhang verständlich zu überblicken sein sollte, eignete sich weder für die Form, noch für das Wesen des Drama's. Hätte ich dieser nothwendigen Forderung der Geschichte entsprechen wollen, so wäre mein Drama ein unübersehbares Konglomerat von dargestellten Vorfällen geworden, die das Einzige, was ich eigentlich darstellen wollte, in Wahrheit gar nicht zum Vorschein hätten kommen lassen; und ich würde daher mit meinem Drama künstlerisch genau in denselben Fall gekommen sein, wie der Held: nämlich, von den Verhältnissen, die ich bewältigen, d. h. gestalten wollte, würde ich selbst überwältigt und erdrückt worden sein, ohne meine Absicht zum Verständnisse gebracht zu haben, wie Friedrich seinen Willen nicht zur Ausführung bringen konnte. Ich hätte, um meine Absicht zu erreichen, daher die Masse der Verhältnisse selbst durch freie Gestaltung bewältigen müssen, und würde sonach in ein Verfahren gerathen sein, das die Geschichte ge-

radesweges aufgehoben hätte*): das Widerſpruchsvolle hiervon mußte mir aber einleuchten; denn eben das Charakteriſtiſche des Friedrich war es für mich, daß er ein geſchichtlicher Held ſein ſollte. Wollte ich nun zum mythiſchen Geſtalten greifen, ſo hätte ich in letzter und höchſter, dem modernen Dichter aber ganz unerreichbarer, Geſtaltung endlich bei dem reinen Mythos ankommen müſſen, den nur das Volk bis jetzt gedichtet hat, und den ich in reichſter Vollendung bereits im — Siegfried vorgefunden hatte.

Ich kehrte jetzt — zu derſelben Zeit, wo ich mit dem widerlichen Eindrucke, den die politiſch-formelle Tendenz in dem inhaltsloſen Treiben unſerer Parteien auf mich machte, von der Öffentlichkeit mich zurückzog — zum „Siegfried“ zurück, und zwar nun auch mit vollem Bewußtſein von der Untauglichkeit der reinen Geſchichte für die Kunſt. Zugleich aber hatte ich hiermit ein künſtleriſch formelles Problem für mein Bewußtſein mit Beſtimmtheit gelöſt, und dieß war die Frage über die Giltigkeit des reinen (nur geſprochenen) Schauſpieles für das Drama der Zukunft. Dieſe Frage ſtellt ſich mir keineswegs vom formell ſpekulativen Kunſtſtandpunkte aus vor, ſondern ich gerieth auf

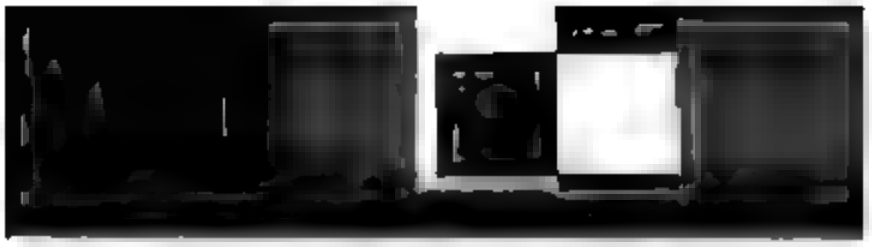
ſpiele auszuführen. Als ich nun dieſen Stoff aber aufgab, geſchah dieß keineswegs aus Bedenken, die mir etwa als Operndichter und Komponiſten erwachſen wären, und mir es verwehrt hätten, aus dem Fache, in welchem ich geübt war, herauszutreten: ſondern es kam dieß — wie ich zeigte — lediglich daher, daß ich die Ungeeignetheit des Stoffes *für das Drama* überhaupt einſehen lernen mußte, und auch dieß ward mir nicht einzig aus künſtleriſch formellen Bedenken klar, ſondern aus derſelben Unbefriedigung meines rein menſchlichen Gefühls, welches im wirklichen Leben durch den politiſchen Formalismus unſerer Zeit verletzt wurde. Ich fühlte, daß ich das Höchſte, was ich vom rein menſchlichen Standpunkte aus erſchaute und mitzutheilen verlangte, in der Darſtellung eines hiſtoriſch-politiſchen Gegenſtandes *nicht* mittheilen konnte; daß die bloße verſtändliche Schilderung von *Verhältniſſen* mir die Darſtellung der rein menſchlichen Individualität unmöglich machte; daß ich demnach hier das Einzige und Weſentliche, worauf es mir ankam, nur zu *errathen* gegeben, nicht aber wirklich und ſinnlich an das Gefühl vorgeführt haben würde: und aus dieſem Grunde verwarf ich mit dem hiſtoriſch-politiſchen *Gegenſtande* zugleich nothwendig auch diejenige dramatiſche *Kunſtform*, in der er einzig noch vorzuführen geweſen wäre; denn ich erkannte, daß dieſe Form nur aus jenem Gegenſtande hervorgegangen, und durch ihn zu rechtfertigen war; daß ſie aber gänzlich unvermögend ſei, den, von mir nun einzig nur noch in das Auge gefaßten, rein menſchlichen Gegenſtand überzeugend an das Gefühl mitzutheilen, und daß demnach mit dem Verſchwinden des hiſtoriſch-politiſchen Gegenſtandes, nothwendig in Zukunft auch die Schauſpielform, als eine für den neuen Gegenſtand ungenügende, unbehilfliche und mangelhafte, verſchwinden müßte.

Ich ſagte, daß mich zum Aufgeben eines Schauſpielſtoffes nicht meine Fachſtellung als Opernkomponiſt veranlaßt habe; nichtsdeſtoweniger habe ich aber zu beſtätigen, daß eine Erkenntniß des Weſens des Schauſpieles und des, dieſe Form bedingenden, hiſtoriſch-politiſchen Gegenſtandes, wie ſie mir aufging, allerdings einem abſoluten Schauſpieldichter oder dramatiſchen Litteraten *nicht* entſtehen konnte, ſondern lediglich einem künſtleriſchen Menſchen, der eine Entwickelung, wie die meinige es war, unter der Einwirkung des Geiſtes der Muſik nahm. —

Bereits als ich meine Pariser Periode besprach, theilte ich mit, daß ich die Musik und mein Innehaben derselben als den guten Engel ansähe, der mich, bei meiner Empörung gegen die schlechte moderne öffentliche Kunst, als Künstler bewahrte und vor einer bloß litterarisch-kritischen Thätigkeit behütete. Bei dieser Gelegenheit behielt ich es mir vor, den Einfluß näher zu bezeichnen, den meine musikalische Stimmung auf mein künstlerisches Gestalten ausübte. Ist die Beschaffenheit dieses Einflusses gewiß auch Keinem entgangen, der die Darstellung des Entstehens meiner Dichtungen aufmerksam verfolgte, so muß ich hier doch noch bestimmter darauf zurückkommen, weil gerade jetzt dieser Einfluß bei einer wichtigen künstlerischen Entscheidung mir zum vollen Bewußtsein kam. —

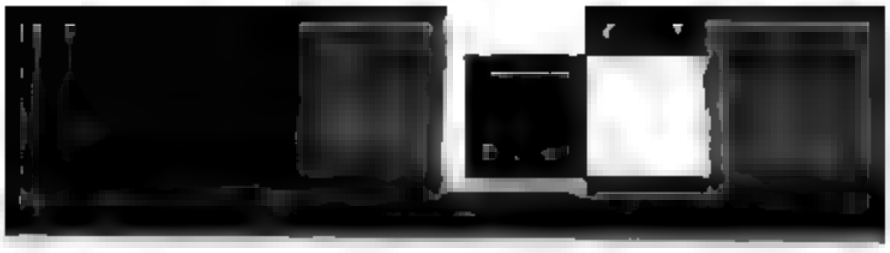
Noch mit dem „Rienzi" hatte ich nur im Sinne eine „Oper" zu schreiben; ich suchte mir zu diesem Zwecke Stoffe, und, nur um die „Oper" bekümmert, nahm ich diese aus fertigen, auch der Form nach bereits mit künstlerischer Absicht gestalteten Dichtungen*): ein dramatisches Märchen von Gozzi, ein Schauspiel von Shakespeare, endlich einen Roman von Bulwer richtete ich mir eigens zum Zwecke der Oper her. Beim Rienzi erwähnte ich bereits, daß ich den Stoff, wie es übrigens bei der Natur eines historischen Romanes gar nicht anders thunlich war, freier nach meinen Eindrücken von ihm bearbeitete, und zwar in der Weise, wie ich ihn — so drückte ich mich aus — durch die „Opernbrille" gesehen hatte. Mit dem „fliegenden Holländer", dessen Entstehen aus besonderen eigenen Lebensstimmungen ich schon genauer bezeichnet habe, schlug ich eine neue Bahn ein, indem ich selbst zum künstlerischen Dichter eines Stoffes ward, der mir nur in seinen einfach rohen Zügen als Volkssage vorlag. Ich war von nun an in Bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker. Allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im Voraus bewußt war; ich hatte dieses Vermögen so weit geübt, daß ich meiner Fähigkeit, es zur

*) Hierin kam ich also für das Formelle nicht weiter, als der geschickte Lortzing in seinem Fache, der sich ebenfalls fertige Theaterstücke als Operntexte zurecht machte.



Verwirklichung einer dichteriſchen Abſicht zu verwenden, vollkommen inne war, und auf die Hilfe dieſer Fähigkeit beim Faſſen dichteriſcher Entwürfe nicht nur ſicher rechnen, ſondern in dem Wiſſen hiervon dieſe Entwürfe ſelbſt freier nach dichteriſcher Nothwendigkeit geſtalten konnte, als wenn ich ſie mit beſonderer Abſicht für die Muſik geſtaltet hätte. Zuvor hatte ich die Fähigkeit des muſikaliſchen Ausdruckes mir in der Weiſe anzueignen gehabt, wie man eine Sprache erlernt. Wer eine fremde, ungewohnte Sprache noch nicht vollkommen inne hat, muß in Allem, was er ſpricht, auf die Eigenheit dieſer Sprache Rückſicht nehmen; um ſich verſtändlich auszudrücken, muß er fortwährend auf dieſen Ausdruck ſelbſt bedacht ſein, und was er ſprechen will, abſichtlich für ihn berechnen. Er iſt ſomit für jede ſeiner Kundgebungen in der Beobachtung der formellen Regeln der Sprache befangen, und hierbei kann er noch nicht ſo ganz aus ſeinem unwillkürlichen Gefühle heraus ſprechen, wie es ihm um das Herz iſt, was er empfindet und was er erſchaut; er muß vielmehr ſeine Empfindungen und Anſchauungen für ihre Kundgebung ſelbſt nach dem Ausdrucke modeln, deſſen er nicht ſo mächtig iſt wie der Mutterſprache, in der er, gänzlich unbekümmert um den Ausdruck, den richtigen Ausdruck ohne es zu wollen von ſelbſt findet. Jetzt hatte ich aber die Sprache der Muſik vollkommen erlernt; ich hatte ſie jetzt inne wie eine wirkliche Mutterſprache; in dem, was ich kundzugeben hatte, durfte ich mich nicht mehr um das Formelle des Ausdruckes ſorgen: er ſtand mir zu Gebote ganz wie ich ſeiner bedurfte, um eine beſtimmte Anſchauung oder Empfindung nach innerem Drange mitzutheilen. Eine ungewohnte Sprache ſpricht man ohne Mühe aber nur dann vollkommen richtig, wenn man ihren Geiſt in ſich aufgenommen hat, wenn man in dieſer Sprache ſelbſt empfindet und denkt, und ſomit genau eben Das ausſprechen will, was ihrem Geiſte nach einzig in ihr ausgeſprochen werden kann. Erſt wenn wir ganz aus dem Geiſte einer Sprache heraus ſprechen, ganz unwillkürlich in ihm empfinden und denken, erwächſt uns aber auch die Fähigkeit, dieſen Geiſt ſelbſt zu erweitern, das in der Sprache Auszudrückende mit dem Ausdrucke zugleich zu bereichern und auszudehnen. Das in der muſikaliſchen Sprache Auszudrückende ſind nun aber einzig Gefühle und Empfindungen: ſie drückt den von unſerer, zum reinen Verſtandesorgan gewordenen Wort-

[illegible] Gefühlsinhalt der rein menschlichen Sprache [illegible] unendlich [illegible] Fülle aus. Was somit der absoluten [illegible] Sprache für sich unausdrückbar bleibt, ist die genaue Bestimmung des Gegenstandes des Gefühles und der Empfindung selbst, welchem diese selbst zu sicherer Bestimmtheit gelangen. Die ihm nothwendige Erweiterung und Ausdehnung des musikalischen Sprachausdruckes besteht demnach im Gewinne der Befähigung auch das Individuelle, Besondere, mit kennbarer Schärfe zu bezeichnen, und dieses gewinnt sie nur in ihrer Verbindung mit der Wortsprache. Nur aber dann kann diese Verbindung eine erfolgreiche sein, wenn die musikalische Sprache in allem dasjenige das ihr Befreundete und Verwandte der Wortsprache ist; genau da hat die Verbindung vor sich zu gehen, wo in der Wortsprache selbst bereits ein unabweisliches Verlangen nach unmittelbarem, sinnlichem Gefühlsausdrucke sich kundgiebt. Die Verbindung kommt sich aber einzig nach dem Inhalte des Auszudrückenden insofern dieser aus einem Verstandes- zu einem Gefühlsinhalte wird. Ein Inhalt, der einzig dem Verstande [illegible] bleibt einzig auch nur der Wortsprache mittheilbar; [illegible] aber zu einem Gefühlsmomente sich ausdehnt, dem



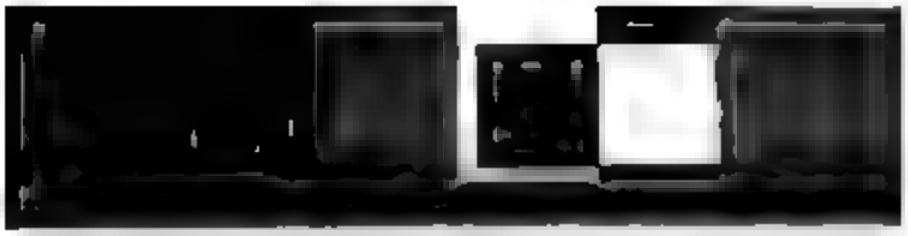
nur aus dem Geiſte der Muſik, nicht aber der Muſik, deren formelle Beſtimmungen mich für den Ausdruck noch befangen gehalten hätten, ſondern der Muſik, die ich vollkommen inne hatte, in der ich mich ausdrückte wie in einer Mutterſprache. Mit dieſem Vermögen konnte ich mich jetzt frei und ungehemmt nur noch auf das Auszudrückende richten; nur noch der Gegenſtand des Ausdruckes war mir das für mein Geſtalten Beachtenswerthe. Gerade durch die gewonnene Fähigkeit des muſikaliſchen Ausdruckes ward ich ſomit Dichter, weil ich mich nicht mehr auf den Ausdruck ſelbſt, ſondern auf den Gegenſtand desſelben als geſtaltender Künſtler zu beziehen hatte. Ohne auf die Bereicherung des muſikaliſchen Ausdrucksvermögens auszugehen, mußte ich dieſes doch ganz von ſelbſt ausdehnen durch die Gegenſtände, um deren Ausdruck es mir zu thun war.

In der Natur des Fortſchrittes aus dem muſikaliſchen Empfindungsweſen zur Geſtaltung dichteriſcher Stoffe lag es nun ganz von ſelbſt bedingt, daß ich den verſchwimmenderen, allgemeineren Gefühlsinhalt dieſer Stoffe zu immer deutlicherer, individuellerer Beſtimmtheit verdichtete, und ſo endlich da ankommen mußte, wo der unmittelbar auf das Leben ſich beziehende Dichter ſicher und feſt das durch den muſikaliſchen Ausdruck Kundzugebende bezeichnet und von ſich aus beſtimmt. Wer daher aufmerkſam die Bildung der drei hier vorgelegten Dichtungen betrachtet, wird finden, wie ich im „fliegenden Holländer“ in weiteſten, vageſten Umriſſen Das zeichnete, was ich im „Tannhäuſer“, und endlich im „Lohengrin“ mit immer deutlicherer Beſtimmtheit zu ſicherer Geſtaltung brachte. Indem ich mich bei dieſem Verfahren immer mehr auf das wirkliche Leben zu beziehen vermochte, mußte ich zu einer beſtimmten Zeit, und unter beſtimmten äußeren Eindrücken, endlich ſelbſt wohl ſo weit kommen, daß ſich mir ein dichteriſcher Stoff, wie der beſprochene „Friedrich Rothbart“, darbot, für deſſen Geſtaltung ich dem muſikaliſchen Ausdrucke geradesweges hätte entſagen müſſen. Gerade hier aber war es, wo mein bisher unbewußtes Verfahren in ſeiner künſtleriſchen Nothwendigkeit mir zum Bewußtſein kommen mußte. An dieſem Stoffe, der mich der Muſik gänzlich vergeſſen gemacht hätte, ward ich der Geltung wahrer dichteriſcher Stoffe überhaupt inne; und da, wo ich mein muſikaliſches Ausdrucksvermögen unbenutzt hätte laſſen

müssen, fand ich auch, daß ich meine gewonnene dichterische Fähigkeit der politischen Spekulation unterzuordnen, somit meine künstlerische Natur überhaupt zu verläugnen gehabt haben würde. — Gerade hier erhielt ich aber auch die dringendste Veranlassung, über die Natur des geschichtlich-politischen Lebens dem rein menschlichen Leben gegenüber mir zum Bewußtsein zu kommen, und als ich den „Friedrich", mit dem ich mich diesem politischen Leben am dichtesten genähert hatte, mit vollem Wissen und Willen aufgab, um desto bestimmter und gewisser in Dem, was ich wollte, den „Siegfried" vorzunehmen, hatte ich eine neue und entscheidendste Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwickelung angetreten, die Periode des bewußten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Nothwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn, auf der ich nun als Künstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreite. —

Ich habe hier den Einfluß bezeichnet, den mein Innehaben des Geistes der Musik auf die Wahl meiner dichterischen Stoffe, und ihre wiederum dichterische Gestaltung ausübte; demnächst habe ich nun darzustellen, welche Rückwirkung mein auf diese Weise bestimmtes dichterisches Verfahren wiederum auf meinen musikalischen Ausdruck und dessen Form äußerte. — Dieser rückwirkende Einfluß gab sich in der Hauptsache in zwei Momenten kund: in der dramatisch-musikalischen Form überhaupt, und in der Melodie in's Besondere.

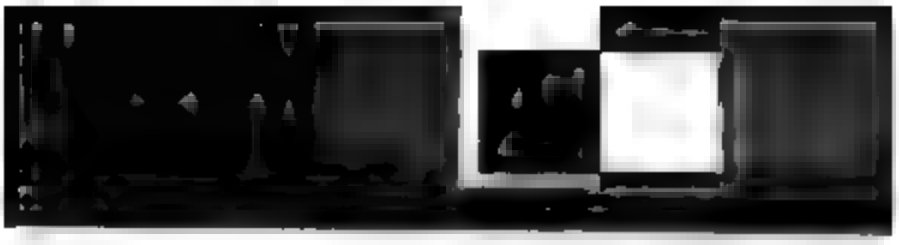
Bestimmte mich, von dem bezeichneten Wendepunkt meiner künstlerischen Richtung an, ein- für allemal der Stoff, und zwar der mit dem Auge der Musik ersehene Stoff, so mußte ich in seiner Gestaltung nothwendig bis zur allmählichen gänzlichen Aufhebung der mir überlieferten Opernform fortschreiten. Diese Opernform war an und für sich nie eine bestimmte, das ganze Drama umfassende Form, sondern vielmehr nur ein willkürliches Konglomerat einzelner kleinerer Gesangstücksformen, die in ihrer ganz zufälligen Aneinanderreihung von Arien, Duetten, Terzetten u. s. w., mit Chören und sogenannten Ensemblestücken, in Wahrheit das Wesen der Opernform ausmachten. Bei der dichterischen Gestaltung meiner Stoffe kam es mir nun unmöglich mehr auf eine entsprechende Ausfüllung dieser vorgefundenen Formen an, sondern einzig auf eine gefühlsverständliche D-



ſtellung des Gegenſtandes im Drama überhaupt. In dem ganzen Verlaufe des Drama's ſah ich keine anderen Abſchnitte oder Unterſcheidungen möglich, als die Akte, in welchen der Ort oder die Zeit, oder die Scenen, in welchen die Perſonen der Handlung wechſeln. Die plaſtiſche Einheit des mythiſchen Stoffes brachte es nun mit ſich, daß in meiner ſceniſchen Anordnung alles kleine Detail, wie es zur Erklärung verwickelter hiſtoriſcher Vorfälle dem modernen Schauſpieldichter unentbehrlich iſt, durchaus unnöthig war, und die Kraft der Darſtellung auf wenige, immer wichtige und entſcheidende Momente der Entwickelung konzentriert werden konnte. Bei dieſen wenigeren Scenen, in denen jedesmal eine entſcheidende Stimmung ſich zur vollen Geltung zu bringen hatte, durfte ich in der Ausführung mit einer, bereits in der Anlage wohlberechneten, den Gegenſtand erſchöpfenden Andauer verweilen; ich war nicht genöthigt, mit Andeutungen nur mich zu begnügen, und — um der äußeren Ökonomie willen — haſtig von einer Andeutung zur andern mich zu wenden; ſondern ich konnte mit der nöthigen Ruhe den einfachen Gegenſtand bis in ſeine letzten, dem dramatiſchen Verſtändniſſe klar zu erſchließenden Beziehungen, deutlich darſtellen. Durch die ſo ſich beſtimmende Natur des Stoffes war ich beim Entwurfe meiner Scenen nicht im mindeſten gedrängt, auf irgend welche muſikaliſche Form im Voraus Rückſicht zu nehmen, weil ſie ſelbſt die muſikaliſche Ausführung, als eine ihnen durchaus nothwendige, aus ſich bedangen. Bei dem immer ſichereren Gefühle hiervon konnte mir es ſomit gar nicht mehr einfallen, die nothwendig aus der Natur der Scenen erwachſende muſikaliſche Form durch willkürliche äußere Annahmen, durch gewaltſame Einpfropfung der konventionellen Operngeſangſtücksformen, in ihrer natürlichen Geſtaltung zu unterbrechen und zu hemmen. Somit ging ich durchaus nicht grundſätzlich, etwa als reflektirender Formumänderer, auf die Zerſtörung der Arien-, Duett- oder ſonſtigen Opernform aus; ſondern die Auslaſſung dieſer Form erfolgte ganz von ſelbſt aus der Natur des Stoffes, um deſſen gefühlsverſtändliche Darſtellung durch den ihm nothwendigen Ausdruck es mir ganz allein zu thun war. Das unwillkürliche Wiſſen von jener traditionellen Form beeinflußte mich noch bei meinem „fliegenden Holländer“ ſo ſehr, daß jeder aufmerkſam Prüfende erkennen wird, wie ſie mich hier oft noch

für die Anordnung meiner Scenen bestimmte; und erst allmählich, mit dem „Tannhäuser", und noch entschiedener im „Lohengrin", also nach immer deutlicher gewonnener Erfahrung von der Natur meiner Stoffe und der ihnen nöthigen Darstellungsweise, entzog ich mich jenem formellen Einflusse gänzlich, und bedang die Form der Darstellung immer bestimmter nur nach der Erforderniß und der Eigenthümlichkeit des Stoffes und der Situation.

Auf das Gewebe meiner Musik äußerte dieses, durch die Natur des dichterischen Gegenstandes bestimmte Verfahren, einen ganz besonderen Einfluß in Bezug auf die charakteristische Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive. Wie die Fügung meiner Scenen alles ihnen fremdartige, unnöthige Detail ausschloß, und alles Interesse nur auf die vorwaltende Hauptstimmung leitete, so fügte sich auch der ganze Bau meines Drama's zu einer bestimmten Einheit, deren leicht zu übersehende Glieder eben jene wenigeren, für die Stimmung jederzeit entscheidenden Scenen oder Situationen, ausmachten: keine Stimmung durfte in einer dieser Scenen angeschlagen werden, die nicht in einem wichtigen Bezuge zu den Stimmungen der anderen Scenen stand, so die Entwickelung der Stimmungen aus einander, und die überall kenntliche Wahrnehmung dieser Entwickelung, eben die Einheit des Drama's in seinem Ausdrucke herstellten. Jede dieser Hauptstimmungen mußte, der Natur des Stoffes gemäß, auch einen bestimmten musikalischen Ausdruck gewinnen, der sich der Gehörempfindung als ein bestimmtes musikalisches Thema herausstellte. Wie im Verlaufe des Drama's die beabsichtigte Fülle einer entscheidenden Hauptstimmung nur durch eine, dem Gefühle immer gegenwärtige Entwickelung der angeregten Stimmungen überhaupt zu erzeugen war, so mußte nothwendig auch der, das sinnliche Gefühl unmittelbar bestimmende, musikalische Ausdruck an dieser Entwickelung zur höchsten Fülle einen entscheidenden Antheil nehmen; und dieß gestaltete sich ganz von selbst durch ein, jederzeit charakteristisches, Gewebe der Hauptthemen, das sich nicht über eine Scene (wie früher im einzelnen Operngesangstücke), sondern über das ganze Drama, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht, ausbreitete. — Ich habe die charakteristische Eigenthümlichkeit, und das für das Gefühls-

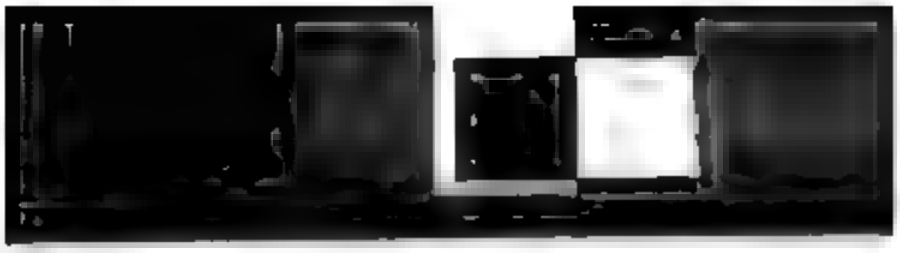


verſtändniß der dichteriſchen Abſicht ſo ungemein Erfolgreiche des hier gemeinten thematiſchen Verfahrens, vom theoretiſchen Standpunkte aus genau bezeichnet und gerechtfertigt im dritten Theile meines Buches: Oper und Drama; indem ich hier darauf verweiſe, habe ich, dem Zwecke dieſer Mittheilung gemäß, nur noch darauf aufmerkſam zu machen, wie ich auch auf dieſes Verfahren, das in ſeiner beziehungsvollen Ausdehnung über das ganze Drama nie zuvor angewandt worden iſt, nicht durch Reflexion, ſondern einzig durch praktiſche Erfahrung, und durch die Natur meiner künſtleriſchen Abſicht, hingeleitet worden bin. Ich entſinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des „fliegenden Holländers“ ſchritt, zuerſt die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen, und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in dieſem Stücke legte ich unbewußt den thematiſchen Keim zu der ganzen Muſik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Drama's, wie es vor meiner Seele ſtand; und als ich die fertige Arbeit betiteln ſollte, hatte ich nicht übel Luſt, ſie eine „dramatiſche Ballade“ zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Kompoſition, breitete ſich mir das empfangene thematiſche Bild ganz unwillkürlich als ein vollſtändiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verſchiedenen thematiſchen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollſtändig zu entwickeln, ſo hatte ich alle Hauptſtimmungen dieſer Dichtung ganz von ſelbſt in beſtimmten thematiſchen Geſtaltungen vor mir. Ich hätte mit eigenſinniger Abſicht willkürlich als Opernkomponiſt verfahren müſſen, wenn ich in den verſchiedenen Scenen für dieſelbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen; wozu ich, da ich eben nur die verſtändlichſte Darſtellung des Gegenſtandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernſtücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeſte Veranlaſſung empfand. — Ähnlich verfuhr ich nun im Tannhäuſer, und endlich im Lohengrin; nur daß ich hier nicht von vorn herein ein fertiges muſikaliſches Stück, wie jene Ballade, vor mir hatte, ſondern das Bild, in welches die thematiſchen Strahlen zuſammenfielen, aus der Geſtaltung der Scenen, aus ihrem organiſchen Wachſen aus ſich, ſelbſt erſt ſchuf, und in wechſelnder Geſtalt überall da es erſcheinen ließ, wo es für das Verſtändniß der Hauptſituationen

nöthig war. Außerdem gewann mein Verfahren, namentlich im Lohengrin, eine bestimmtere künstlerische Form durch eine jederzeit neue, dem Charakter der Situation angemessene, Umbildung des thematischen Stoffes, der sich für die Musik als größere Mannigfaltigkeit der Erscheinung auswies, als dieß z. B. im fliegenden Holländer der Fall war, wo das Wiedererscheinen des Thema's oft noch nur den Charakter einer absoluten Reminiscenz (in welchem dieß schon vor mir bei anderen Komponisten vorgekommen war) hatte. —

Ich habe nun noch den Einfluß meines allgemein dichterischen Verfahrens auf die Bildung meiner Themen selbst, auf die Melodie, zu bezeichnen.

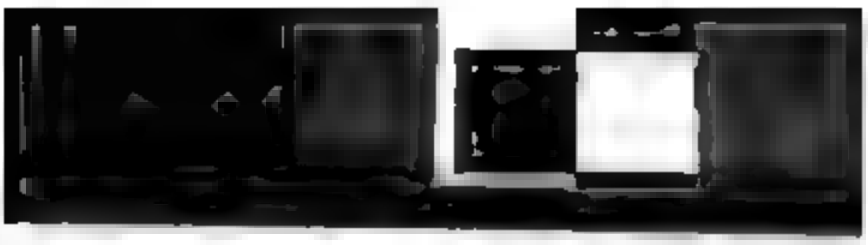
Aus der absolut musikalischen Periode meiner Jugend her entsinne ich mich, oft auf den Einfall gerathen zu sein, wie ich es wohl anzufangen hätte, um recht originelle Melodieen zu erfinden, die einen besonderen, mir eigenthümlichen Stempel tragen sollten. Je mehr ich mich der Periode näherte, in welcher ich mich für mein musikalisches Gestalten auf den dichterischen Stoff bezog, verschwand diese Besorgtheit um Besonderheit der Melodie, bis ich sie endlich gänzlich verlor. In meinen früheren Opern ward ich rein durch die traditionelle oder moderne Melodie bestimmt, die ich ihrem Wesen nach nachahmte, und, eben in jener Besorgniß, durch harmonische und rhythmische Künsteleien nur als besonders und eigenthümlich zu modeln suchte. Immer hatte ich aber mehr Neigung zur breiten, lang sich hindehnenden Melodie, als zu dem kurzen, zerrissenen und kontrapunktisch gefügten Melismus der eigentlichen Kammerinstrumentalmusik: in meinem „Liebesverbote" war ich offen auf die Nachbildung der modernen italienischen Kantilene verfallen. Im „Rienzi" bestimmte mich überall da, wo mich nicht bereits schon der Stoff zur Erfindung bestimmte, der italienisch-französische Melismus, wie er mich zumal aus den Opern Spontini's angesprochen hatte. Die dem modernen Gehöre eingeprägte Opernmelodie verlor nun aber ihren Einfluß auf mich immer mehr und endlich gänzlich, als ich mich mit dem „fliegenden Holländer" beschäftigte. Lag dieß Abweisen des äußeren Einflusses zunächst in der Natur des ganzen Verfahrens, das ich mit dieser Arbeit einschlug, begründet, so erhielt ich nun aber auch eine entschädigende Nahrung für meine Melodie aus dem Volksliede,



dem ich mich hierbei näherte. Schon in jener Ballade bestimmte mich das unwillkürliche Innehaben der Eigenthümlichkeiten des nationalen Volksmelismus'; noch entscheidender aber in dem Spinnerliede, und namentlich in dem Liede der Matrosen. Das, was die Volksmelodie dem modernen italienischen Melismus gegenüber am kenntlichsten auszeichnet, ist hauptsächlich ihre scharfe rhythmische Belebtheit, die ihr vom Volkstanze her eigenthümlich ist; unsere absolute Melodie verliert genau in dem Grade die populäre Verständlichkeit, als sie von dieser rhythmischen Eigenschaft sich entfernt, und da die Geschichte der modernen Opernmusik eben nur die der absoluten Melodie ist*), so erscheint es sehr erklärlich, warum die neueren, namentlich die französischen Komponisten und ihre Nachahmer, geradeswegs wieder bei der reinen Tanzmelodie ankommen mußten, und der Kontretanz, nebst seinen Abarten, gegenwärtig die ganze moderne Opernmelodie bestimmt. Mir war es aber nun nicht mehr um Opernmelodieen zu thun, sondern um den entsprechendsten Ausdruck für meinen darzustellenden Gegenstand; im „fliegenden Holländer" berührte ich daher wohl die rhythmische Volksmelodie, aber genau nur da, wo der Stoff mich überhaupt in Berührung mit dem, mehr oder weniger nur im Nationalen sich kundgebenden, Volkselemente brachte. Überall da, wo ich die Empfindungen dramatischer Persönlichkeiten auszudrücken hatte, wie sie von diesem im gefühlvollen Gespräche kundgegeben wurden, mußte ich mich der rhythmischen Volksmelodie durchaus enthalten, oder vielmehr, ich konnte auf diese Ausdrucksweise gar nicht erst verfallen; sondern hier war die Rede selbst, nach ihrem empfindungsvollsten Inhalte, auf eine Weise wiederzugeben, daß nicht der melodische Ausdruck an sich, sondern die ausgedrückte Empfindung die Theilnahme des Hörers anregte. Die Melodie mußte daher ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich, als reine Melodie, durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen, sondern dieß nur so weit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde. Mit dieser nothwendigen Auffassung des melodischen Elementes ging ich nun vollständig von dem üblichen Opernkompositions-Verfahren ab, indem ich auf

*) Siehe „Oper und Drama", erster Theil.

die gewohnte Melodie, in einem gewissen Sinne somit auf die Melodie überhaupt, mit Absichtlichkeit gar nicht mehr ausgehen, sondern eben nur aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede sie entstehen ließ. Wie dieß aber nur unter dem sehr allmählich weichenden Einflusse der gewohnten Opernmelodie geschah, das wird aus der Betrachtung meiner Musik zum „fliegenden Holländer" sehr ersichtlich: hier bestimmte mich der gewohnte Rhythmus noch so sehr, daß ich sogar die Gesangscadenz hie und da noch ganz nackt beibehielt; und es kann dieß Jedem, der auf der anderen Seite eingestehen muß, daß ich eben mit diesem fliegenden Holländer meine neue Richtung in Bezug auf die Melodie einschlug, als Beweis dafür dienen, mit wie wenig berechnender Reflexion ich in diese Bahn einlenkte. — In der ferneren Entwickelung meiner Melodie, wie ich sie ebenso unwillkürlich in „Tannhäuser" und „Lohengrin" verfolgte, entzog ich mich allerdings immer bestimmter jenem Einflusse, und zwar ganz in dem Maaße, als nur noch die im Sprachverse ausgedrückte Empfindung für ihren gesteigerten musikalischen Ausdruck noch bestimmte. Dennoch ist auch hier, und namentlich noch im Tannhäuser, die vorgefaßte Form der Melodie, d. h. die als nothwen-



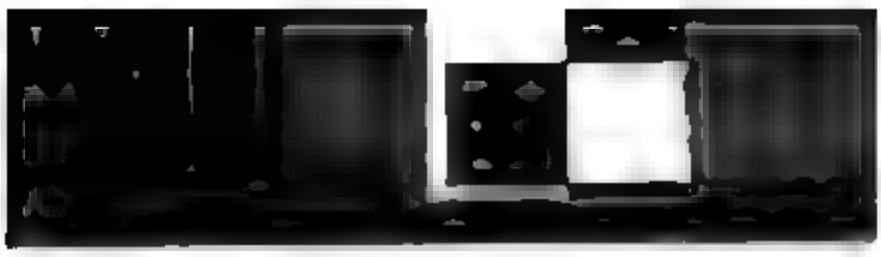
Verſe oft künſtlich aufzupfropfen. Überall, wo mich wiederum der Ausdruck der poetiſchen Rede ſo vorwiegend beſtimmte, daß ich die Melodie vor meinem Gefühle nur aus ihr rechtfertigen konnte, mußte dieſe Melodie, ſobald ſie in keinem gewaltſamen Verhältniſſe zum Vers ſtehen ſollte, faſt allen rhythmiſchen Charakter verlieren; und bei dieſem Verfahren war ich unendlich gewiſſenhafter und von meiner Aufgabe erfüllter, als wenn ich umgekehrt die Melodie durch willkürliche Rhythmik zu beleben ſuchte.

Ich gerieth hierbei in die innigſte und endlich fruchtbarſte Beziehung zum Verſe und zur Sprache, aus denen einzig die geſunde dramatiſche Melodie zu rechtfertigen iſt. Die Einbuße meiner Melodie an rhythmiſcher Beſtimmtheit, oder beſſer: Auffälligkeit, erſetzte ich ihr nun aber durch eine harmoniſche Belebung des Ausdruckes, wie nur gerade ich ſie als Bedürfniß für die Melodie fühlen konnte. War die gewohnte Opernmelodie, in ihrer endlich höchſten Armuth und ſtereotypen Unwandelbarkeit, von den modernen Opernkomponiſten durch die raffinirteſten Künſteleien*) eben nur neu und pikant zu machen verſucht worden, ſo hatte die harmoniſche Beweglichkeit, die ich meiner Melodie gab, im Gefühle eines ganz anderen Bedürfniſſes ihren Grund. Die herkömmliche Melodie hatte ich eben vollſtändig aufgegeben; ohne Nahrung und Rechtfertigung für ihren rhythmiſchen Beſtandtheil aus dem Sprachverſe, gab ich ihr nun, anſtatt des falſchen rhythmiſchen Gewandes, dagegen eine harmoniſche Charakteriſtik, die ſie, bei entſcheidender Wirkſamkeit auf das ſinnliche Gehör, jederzeit zum entſprechendſten Ausdrucke der im Verſe vorgetragenen Empfindung machte. Ich erhöhte ferner das Individuelle dieſes Ausdruckes durch eine immer bezeichnendere Begleitung des Inſtrumentalorcheſters, das an und für ſich die harmoniſche Motivirung der Melodie zu verſinnlichen hatte; und mit entſchiedenſter Beſtimmtheit habe ich dieſes, im Grunde einzig auf die dramatiſche Melodie gerichtete Verfahren, im Lohengrin beobachtet, in welchem ich ſomit die im „fliegenden Holländer“ eingeſchlagene Richtung

*) Man denke z. B. an die ekelhaft gequälten harmoniſchen Variationen, mit denen man die alte abgedroſchene Roſſini'ſche Schlußkadenz zu etwas Apartem zu machen ſuchte.

mit nothwendiger Konsequenz zur Vollendung führte. — Nur Eines blieb in dieser künstlerisch formellen Richtung mir noch aufzufinden übrig, nämlich: eine neu zu gewinnende rhythmische Belebung der Melodie durch ihre Rechtfertigung aus dem Verse, aus der Sprache selbst. Hierzu sollte ich nun auch gelangen, und zwar nicht durch Umkehr auf meiner Bahn, sondern durch konsequente Verfolgung meiner eingeschlagenen Richtung, deren Eigenthümlichkeit darin bestand, daß ich nicht aus der Form — wie fast alle unsere modernen Künstler — sondern aus dem dichterischen Stoffe meinen künstlerischen Trieb bildete. —

Als ich den „Siegfried" entwarf, fühlte ich, mit vorläufigem gänzlichen Absehen von der musikalischen Ausführungsform, die Unmöglichkeit, oder mindestens die vollständige Ungeeignetheit davon, diese Dichtung im modernen Verse auszuführen. Ich war mit der Konzeption des „Siegfried" bis dahin vorgedrungen, wo ich den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung vor mir sah; kein historisches Gewand engte ihn mehr ein; kein außer ihm entstandenes Verhältniß hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus dem innersten Quelle seiner Lebenslust jeder Begegnung gegenüber sich so bestimmte, daß Irrthum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu seinem offenbaren Verderben sich häufen konnten, ohne daß der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Erguſſe nach Außen gehemmt, oder je etwas Anderes für berechtigt über sich und seine Bewegung gehalten hätte, als eben die nothwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens. Mich hatte „Elsa" diesen Mann finden gelehrt: er war mir der männlich verkörperte Geist der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Thaten, des Menschen in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit. Hier, in der Bewegung dieses Menschen, war kein gedankenhaftes Wollen der Liebe mehr, sondern leibhaftig lebte sie da, schwellte jede Ader und regte jede Muskel des heiteren Menschen zur entzückenden Bethätigung ihres Wesens auf. So, wie dieser Mensch sich bewegte, mußte aber nothwendig auch sein redender Ausdruck sein; hier reichte der nur gedachte mo-



derne Vers mit seiner verschwebenden, körperlosen Gestalt nicht mehr aus; der phantastische Trug der Endreime vermochte nicht mehr als scheinbares Fleisch über die Abwesenheit alles lebendigen Knochengerüstes zu täuschen, das dieser Verskörper nur als willkürlich dehnbares, hin und her zerfahrendes Schleimknorpelwerk noch in sich faßt. Den „Siegfried" mußte ich geradesweges fahren lassen, wenn ich ihn nur in diesem Verse hätte ausführen können. Somit mußte ich auf eine andere Sprachmelodie sinnen; und doch hatte ich in Wahrheit gar nicht zu sinnen nöthig, sondern nur mich zu entscheiden, denn an dem urmythischen Quelle, wo ich den jugendlich schönen Siegfriedmenschen fand, traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte. Es war dieß der, nach dem wirklichen Sprachaccente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war.

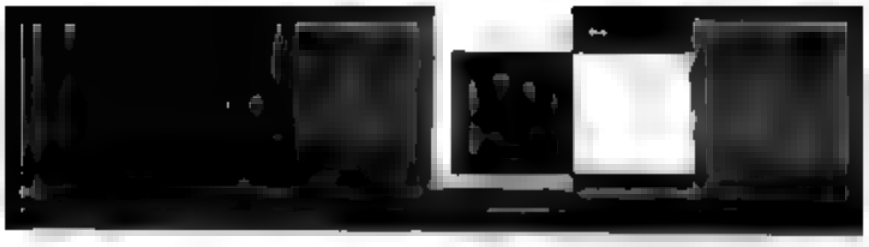
Über diesen Vers, wie er seine Gestaltung aus der tief innerst zeugenden Kraft der Sprache selbst gewinnt, und von sich aus diese zeugende Kraft in das weibliche Element der Musik, zur Gebärung der auch rhythmisch vollendeten Tonmelodie ergießt, habe ich mich ebenfalls in dem letzten Theile meines Buches „Oper und Drama" ausführlich ausgesprochen; und ich könnte nun, da ich die Auffindung auch dieser formellen Neuerung, als nothwendig aus meinem künstlerischen Schaffen bedingt, nachgewiesen, den Zweck meiner Mittheilung überhaupt als erreicht ansehen. Da ich meine Dichtung von „Siegfried's Tod" jetzt noch nicht öffentlich vorlegen kann, muß mir alle weitere Andeutung über sie als zwecklos, und jedenfalls als leicht misverständlich erscheinen. Nur inwieweit die Bezeichnung meiner dichterischen Entwürfe, und der Lebensstimmungen, aus denen sie entsprangen, noch zur Erklärung oder Rechtfertigung meiner seitdem veröffentlichten Kunstschriften mir von Wichtigkeit erscheint, darf ich es für zweckgemäß halten, auch hierüber jetzt noch mich mitzutheilen. Ich thue dieß — in Kürze um so lieber, als ich bei dieser Mittheilung, außer dem im Beginn angegebenen, noch einen besonderen Zweck habe, nämlich den, meine Freunde mit dem Gange meiner Entwickelung bis auf den heutigen Tag so

weit bekannt zu machen, daß ich, wenn ich demnächst wieder mit einer neuen dramatischen Arbeit öffentlich vor sie trete, hoffen darf, vollkommen mir Vertrauten mich mitzutheilen. Seit einiger Zeit bin ich gänzlich aus diesem unmittelbar künstlerischen Verkehre mit ihnen getreten; wiederholt, und so auch jetzt noch, konnte ich mich ihnen nur als Schriftsteller mittheilen: welche Pein diese Art der Mittheilung für mich ausmacht, brauche ich Denen, die mich als Künstler kennen, wohl nicht erst zu versichern; sie werden es an dem Style meiner schriftstellerischen Arbeiten selbst ersehen, in welchem ich auf das Umständlichste mich quälen muß, Das auszudrücken, was ich so bündig, leicht und schlank im Kunstwerke selbst kundgeben möchte, sobald dessen entsprechende sinnliche Erscheinung ebenso nah' in meiner Macht stünde, als seine künstlerisch technische Aufzeichnung mit der Feder auf das Papier. So verhaßt ist mir aber das schriftstellerische Wesen und die Noth, die mich zum Schriftstellern gedrängt hat, daß ich mit dieser Mittheilung zum letzten Male als Litterat vor meinen Freunden erschienen sein möchte, und deßhalb hier alles Das noch aufnehme, was ich, unter den obwaltenden erschwerenden Umständen, ihnen noch glaube sagen zu müssen, um sie bestimmt darauf hinzuweisen, was sie von meiner neuesten dramatischen Arbeit, wenn sie in der Aufführung ihnen vorgeführt werden soll, sich zu erwarten haben; denn *diese* wünsche ich dann *ohne* Vorrede in das Leben einzuführen*).

Ich fahre also fort. —

Meine Dichtung von „Siegfried's Tod" hatte ich entworfen und ausgeführt, einzig um meinem inneren Drange Genüge zu thun, keinesweges aber mit dem Gedanken an eine Aufführung auf unseren Theatern und durch die vorhandenen Darstellungsmittel, die ich in jeder Hinsicht für durchaus ungeeignet dazu halten mußte. Erst ganz neuerdings ist mir die Hoffnung erweckt worden, unter gewissen günstig sich gestaltenden Umständen, und mit der Zeit, dieß Drama der Öffentlichkeit vorführen zu können, jedoch erst nach glücklich von Statten gegangenen Vorbereitungen, die mir diese Vorführung als eine wirksame nach Möglichkeit gewährleisten sollen. Dieß ist zugleich der Grund, weßhalb

*) Dieser Wunsch sollte nun freilich nicht in Erfüllung gehen.
D. H.



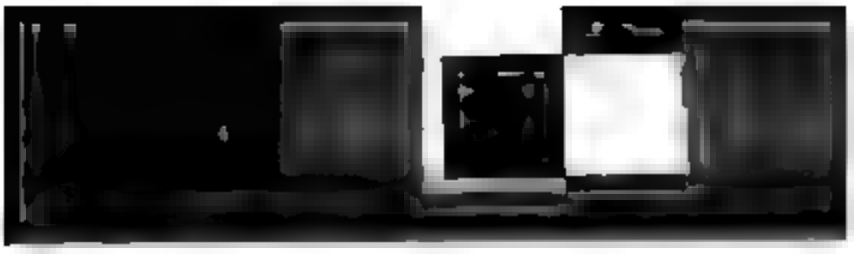
ich die Dichtung ſelbſt noch für mich zurückbehalte. — Damals, im Herbſt 1848, dachte ich an die Möglichkeit der Aufführung von „Siegfried's Tod" gar nicht, ſondern ſah ſeine dichteriſch techniſche Vollendung, und einzelne Verſuche zur muſikaliſchen Ausführung, nur für eine innerliche Genugthuung an, die ich, zu jener Zeit des Ekels vor den öffentlichen Angelegenheiten und der Zurückgezogenheit von ihnen, mir ſelbſt verſchaffte. — Dieſe vereinſamte traurige Stellung als künſtleriſcher Menſch, mußte mir aber gerade hieran wiederum zum ſchmerzlichſten Bewußtſein kommen, und der nagenden Wirkung dieſes Schmerzes konnte ich nur durch Befriedigung meines raſtloſen Triebes zu neuen Entwürfen wehren. Es drängte mich Etwas zu dichten, das gerade dieſes mein ſchmerzliches Bewußtſein, auf eine dem gegenwärtigen Leben verſtändliche Weiſe mittheile. Wie ich mit dem „Siegfried" durch die Kraft meiner Sehnſucht auf den Urquell des ewig Reinmenſchlichen gelangt war, ſo kam ich jetzt, wo ich dieſe Sehnſucht dem modernen Leben gegenüber durchaus unſtillbar, und von Neuem nur die Flucht vor dieſem Leben, mit Aufhebung ſeiner Forderungen an mich durch Selbſtvernichtung, als Erlöſung erkennen mußte, auch an dem Urquell aller modernen Vorſtellungen von dieſem Verhältniſſe an, nämlich dem menſchlichen Jeſus von Nazareth.

Zu einer, namentlich für den Künſtler ergiebigen Beurtheilung der wundervollen Erſcheinung dieſes Jeſus' war ich dadurch gelangt, daß ich den ſymboliſchen Chriſtus von ihm unterſchied, der, in einer gewiſſen Zeit und unter beſtimmten Umſtänden gedacht, ſich unſerem Herzen und Verſtande als ſo leicht begreiflich darſtellt. Betrachtete ich die Zeit und die allgemeinen Lebenszuſtände, in denen ein ſo liebendes und liebebedürftiges Gemüth, wie das Jeſus', ſich entfaltete, ſo war mir nichts natürlicher, als daß der Einzelne, der eine ſo ehrloſe, hohle und erbärmliche Sinnlichkeit, wie die der römiſchen Welt, und mehr noch der den Römern unterworfenen Welt, nicht vernichten und zu einer neuen, der Gemüthsſehnſucht entſprechenden Sinnlichkeit geſtalten konnte, nur aus dieſer Welt, ſomit aus der Welt überhaupt hinaus, nach einem beſſeren Jenſeits, — nach dem Tode, verlangen mußte. Sah ich nun die heutige moderne Welt von einer ähnlichen Nichtswürdigkeit, als die damals Jeſus umgebende erfüllt, ſo erkannte ich jetzt nur, der charakteriſtiſche

Eigenschaft der gegenwärtigen Zustände gemäß, jenes Verlangen in Wahrheit als in der sinnlichen Natur des Menschen begründet, der aus einer schlechten, ehrlosen Sinnlichkeit sich eben nach einer edleren, seiner geläuterten Natur entsprechenden Wahrnehmbarkeit sehnt. Der Tod ist hier nur das Moment der Verzweiflung; er ist der Zerstörungsakt, den wir an uns ausüben, weil wir ihn — als Einzelne — nicht an den schlechten Zuständen der uns zwingenden Welt ausüben können. Der Akt der wirklichen Vernichtung der äußeren, wahrnehmbaren Bande jener ehrlosen Sinnlichkeit ist aber die uns obliegende gesunde Kundgebung dieses, bisher auf die Selbstvernichtung gerichteten Dranges. — Es reizte mich nun, die Natur Jesus', wie sie unserem, der Bewegung des Lebens zugewandten Bewußtsein deutlich geworden ist, in der Weise darzuthun, daß das Selbstopfer Jesus' nur die unvollkommene Äußerung desjenigen menschlichen Triebes sei, der das Individuum zur Empörung gegen eine lieblose Allgemeinheit drängt, zu einer Empörung, die der durchaus Einzelne allerdings nur durch Selbstvernichtung beschließen kann, die gerade aus dieser Selbstvernichtung heraus aber noch ihre wahre Natur dahin kundgiebt, daß sie wirklich nicht auf den eigenen Tod, sondern auf die Verneinung der lieblosen Allgemeinheit ausging*).

In diesem Sinne suchte ich meiner empörten Stimmung Luft zu machen mit dem Entwurfe eines Drama's „Jesus von Nazareth". Zwei überwältigende Bedenken hielten mich aber von der Ausführung des Entworfenen ab: diese erwuchsen einerseits aus der widerspruchvollen Natur des Stoffes, wie er uns eben vorliegt; andererseits aus der erkannten Unmöglichkeit, auch dieses Werk zur öffentlichen Aufführung zu bringen. Dem Stoffe, wie er nun einmal durch das religiöse Dogma und die populäre Vorstellung von ihm dem Volke sich eingeprägt hat, mußte ein zu empfindlicher Zwang angethan werden, wenn ich mein modernes Bewußtsein von seiner Natur in ihm kundgeben wollte; an seinen populären Momenten mußte gedeutet, und mit mehr philosophischer als künstlerischer Absichtlichkeit geändert werden, um sich der gewohnten Anschauungsweise unmerklich zu entziehen,

*) Wie sehr in dieser Auffassung nur der Künstler thätig war, entgeht wohl unschwer. D. H.



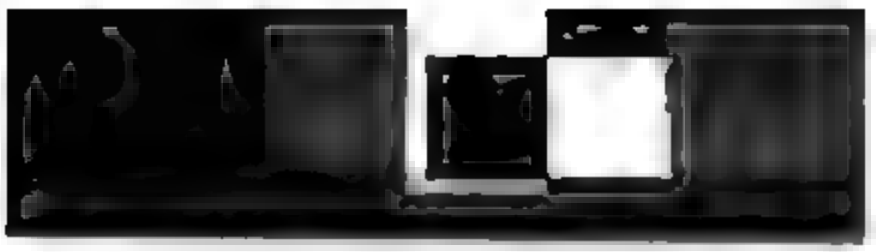
und in dem von mir erkannten Lichte zu zeigen. Hätte ich nun selbſt dieß zu überwinden vermocht, ſo mußte ich aber doch einſehen, daß das Einzige, was dieſem Stoffe die von mir beabſichtigte Bedeutung geben konnte, eben unſere modernen Zuſtände waren, und daß, nur gerade jetzt dem Volke vorgeführt, dieſe Bedeutung von Wirkung ſein könnte, nicht aber dann, wenn dieſelben Zuſtände durch die Revolution zerſtört waren, wo — jenſeits dieſer Zuſtände — zugleich aber auch nur die einzige Möglichkeit zu erſehen war, das Drama dem Volke öffentlich vorführen zu können.

Denn ſo weit war ich bereits über den Charakter der damaligen Bewegung mit mir einig geworden, daß wir entweder vollſtändig in dem Alten verbleiben, oder vollſtändig das Neue zum Durchbruch bringen mußten. Ein klarer, täuſchungsloſer Blick auf die äußere Welt belehrte mich entſcheidend, daß ich den „Jeſus von Nazareth“ durchaus aufzugeben hatte. Dieſer Blick, den ich aus meiner brütenden Einſamkeit heraus auf die politiſche Außenwelt warf, zeigte mir jetzt die nahe bevorſtehende Kataſtrophe, die Jeden, dem es um eine gründliche und weſentliche Änderung der ſchlechten Zuſtände Ernſt war, verſchlingen mußte, wenn er ſeine Exiſtenz, ſelbſt in dieſen ſchlechten Zuſtänden, über Alles liebte. Dem bereits offen und frech ausgeſprochenen Trotze des ausgelebten Alten gegenüber, das um jeden Preis ſich in ſeiner Exiſtenz erhalten wollte, mußten meine früher gefaßten Pläne, wie der einer Theaterreform, mir jetzt kindiſch vorkommen. Ich gab ſie auf, wie Alles was mich mit Hoffnung erfüllt, und ſo über die wahre Lage der Dinge getäuſcht hatte. Im Vorgefühle der unvermeidlichen Entſcheidung, die auch mich, mochte ich thun was ich wollte, treffen mußte, ſobald ich eben nur meinem Weſen und meinen Geſinnungen treu blieb, floh ich jetzt jede Beſchäftigung mit künſtleriſchen Entwürfen; jeder Federzug, den ich geführt hätte, kam mir lächerlich vor, jetzt, wo ich unmöglich noch durch eine künſtleriſche Hoffnung mich belügen und betäuben konnte. Des Morgens verließ ich mein Zimmer mit dem öden Schreibtiſche, und wanderte einſam hinaus in das Freie, um mich im erwachenden Frühlinge zu ſonnen, und in ſeiner wachſenden Wärme alle eigenſüchtigen Wünſche von mir zu werfen, die mich irgend noch mit täuſchenden Bildern an eine Welt von Zuſtänden feſſeln konnten, aus der all' mein Verlan-

gen mit Ungestüm mich hinaustrieb. — So traf mich der Dresdener Aufstand, den ich mit Vielen für den Beginn einer allgemeinen Erhebung in Deutschland hielt: wer sollte nach dem Mitgetheilten so blind sein wollen, nicht zu ersehen, daß ich da keine Wahl mehr hatte, wo ich nur noch mit Entschiedenheit einer Welt den Rücken kehren mußte, der ich meinem Wesen nach längst nicht mehr angehörte! —

Mit Nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich — nach Überstehung der nächsten schmerzlichen Eindrücke — durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von den Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige, verzehrende Nahrung gewesen waren! Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgend welcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese jetzt siegreiche Welt hinter mich geworfen, und mit zwangloseſter Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, daß ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt, aus tiefstem Grunde des Herzens verachte; als ich ihr sagen konnte, daß in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfen wirklichen künstlerischen Blutes fließe, daß sie nicht einen Athemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergießen vermöge: — da fühlte ich mich zum ersten Male in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft athmen zu dürfen.

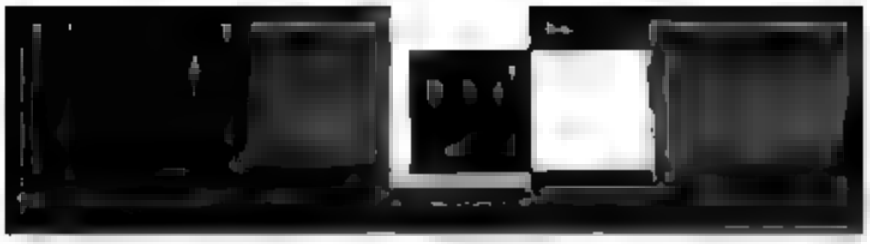
Wie ein schwarzes Bild aus einer längst abgethanen gräßlichen Vergangenheit war nochmals jenes Paris an mir vorübergezogen, dahin ich auf den Rath eines wohlmeinenden Freundes, der hier mehr für mein äußerliches Glück als meine innere Befriedigung besorgt sein konnte, zunächst mich gewandt hatte, und das ich jetzt, beim ersten Wiedererkennen seiner ekelhaften Gestalt, wie ein nächtliches Gespenst von mir wies, indem ich eilend aus ihm fortfloh und nach den frischen Alpenbergen der Schweiz mich wandte, um wenigstens nicht mehr den Pestgeruch des modernen Babel zu athmen. Hier, im Schutze schnell gewonnener biederer Freunde, sammelte ich mich zunächst zur öffentlichen Kundgebung eines Protestes gegen die augenblicklichen Besieger der Revolution, denen ich wenigstens den Titel ihres



Herrenrechtes abzustreiten hatte, nach welchem sie sich für die Beschützer der Kunst ausgeben. So ward ich wiederum zum Schriftsteller, wie ich es einst in Paris geworden war, als ich meine Wünsche auf Pariser Kunstruhm hinter mich warf und gegen das Formelle des herrschenden Kunstwesens mich empörte: jetzt hatte ich mich aber gegen dieses ganze Kunstwesen in seinem Zusammenhange mit dem ganzen politisch-sozialen Zustande der modernen Welt auszusprechen, und der Athem, den ich hierzu schöpfen mußte, hatte von anhaltenderer Natur zu sein. In einer kleineren Schrift „die Kunst und die Revolution" deckte ich zunächst diesen Zusammenhang auf, und wies den Namen der Kunst für Das, was gegenwärtig unter diesem schützenden Titel zur Spekulation auf die Schlechtigkeit und Elendigkeit des modernen „Publikums" sich anläßt, gebührend zurück. In einer etwas ausführlicheren Abhandlung, die unter dem Titel des „Kunstwerkes der Zukunft" erschien, wies ich den tödtlichen Einfluß jenes Zusammenhanges auf das Wesen der Kunst selbst nach, die bei ihrer egoistischen Zerstückelung in die modernen Einzelnkünste unfähig geworden sei, das wirkliche, allein giltige, weil allein verständliche, und einen rein menschlichen Inhalt zu fassen allein fähige, Kunstwerk zu Stande zu bringen. In meiner neuesten schriftstellerischen Arbeit: „Oper und Drama", zeigte ich nun, bestimmter auf den rein künstlerischen Gegenstand eingehend, wie die Oper bisher irrthümlich von Kritikern und Künstler für das Kunstwerk angesehen worden sei, in welchem die Keime, oder gar die Vollendung des von mir gemeinten Kunstwerkes der Zukunft bereits zur Erscheinung gekommen wären; und wies nach, daß nur aus der vollständigen Umkehrung des bisherigen künstlerischen Verfahrens bei der Oper einzig das Richtige geleistet werden könnte, indem ich hierbei das Ergebniß meiner eigenen künstlerischen Erfahrungen meiner Darstellung des vernünftigen und allein zweckmäßigen Verhältnisses zwischen Dichter und Musiker zu Grunde legte. Mit dieser Arbeit, und mit der hier gemachten Mittheilung, fühle ich nun, dem Drange, der mich zuletzt zum Schriftsteller machte, Genüge gethan zu haben, indem ich mir sagen zu dürfen glaube, daß, wer mich nun noch nicht versteht, mich unter allen Umständen auch nicht verstehen kann, weil er nicht — will.

Während dieser schriftstellerischen Periode hörte ich jedoch

nie ganz auf, auch mit künstlerischen Entwürfen mich zu tragen. War ich im Allgemeinen mir über meine Lage wohl auch so klar, daß ich an die Möglichkeit, jetzt eines meiner Werke aufgeführt zu sehen, um so weniger glaubte, als ich selbst mit Grundsätzlichkeit jede Hoffnung und somit jeden Versuch eines gedeihlichen Befassens mit unseren Theatern überhaupt aufgegeben hatte; und hegte ich innerlich somit ganz und gar nicht die Absicht, ja sogar die vollste Abneigung dagegen, durch neue Versuche das Unmögliche möglich machen zu wollen, so fand sich doch zunächst äußere Veranlassung genug, mich wenigstens wieder in entferntere Berührung mit unserer öffentlichen Kunst zu setzen. Ich war gänzlich hilflos in die Verbannung gegangen, und ein möglicher Erfolg als Opernkomponist in Paris mußte meinen Freunden, und endlich selbst wohl auch mir, als der einzige Quell dauernder Sicherung meiner Existenz gelten. Nie aber konnte ich in meinem Inneren an die Möglichkeit eines solchen Erfolges denken, und dieß zwar um so weniger, als mich jedes Befassen mit dem Pariser Opernwesen, nur im Gedenken daran, bis auf den Grund meiner Seele anwiderte; der äußeren Noth gegenüber, und weil selbst meine theilnehmendsten Freunde meinen Widerstand gegen diesen Plan nicht als durchaus gerechtfertigt zu begreifen vermochten, versuchte ich endlich dennoch, mich zu einem letzten, martervollen Kampfe gegen meine Natur zu zwingen. Auch hierbei wollte ich jedoch keinen Schritt von meiner Richtung abweichen, und entwarf für meinen Pariser Operndichter den Plan zu einem „Wieland der Schmiedt", den meine Freunde nach meiner Deutung bereits aus dem Schlusse des „Kunstwerkes der Zukunft" kennen. So ging ich nochmals nach Paris: — dieß war und wird nun für immer das letzte Mal gewesen sein, daß ich aus äußeren Rücksichten mich zum Zwange meiner wirklichen Natur bestimmte. Dieser Zwang drückte so furchtbar schmerzlich und zerstörend auf mich, daß ich dießmal, rein nur durch die Wucht dieses Druckes, dem Untergange nahe gerieth: ein alle meine Nerven lähmendes Übelbefinden befiel mich von meinem Eintritt in Paris an so heftig, daß ich schon dadurch allein zum Aufgeben aller nöthigen Schritte für mein Vorhaben genöthigt ward. Bald wurde mein Übel und meine Stimmung so unerträglich, daß ich, von unwillkürlich gewaltsamem Lebensinstinkte getrieben, um meiner Rettung



zum Äußerſten zu ſchreiten mich anließ, zum Bruche mit Allem, was mir irgend noch freund geſinnt war, zum Fortziehen in — Gott weiß welche? — wildfremde Welt. — In dieſem Äußerſten, wohin ich gekommen, ward ich nun von ächteſten Freunden aber begriffen: ſie leiteten mich an der Hand einer unendlich zarten Liebe von meinem Schritte zurück. Dank ihnen, die allein es wiſſen, wen ich meine!

Ja, ich lernte jetzt die vollſte, edelſte und ſchönſte Liebe kennen, die einzig wirkliche Liebe, die nicht Bedingungen aufſtellt, ſondern ihren Gegenſtand ganz ſo umfaßt, wie er iſt und ſeiner Natur nach nicht anders ſein kann. Sie hat mich auch der Kunſt erhalten! — Zurückgekehrt, trug ich mich von Neuem mit dem Gedanken, „Siegfried's Tod“ muſikaliſch vollends auszuführen: es war bei dieſem Entſchluſſe aber noch halbe Verzweiflung im Spiele, denn ich wußte, ich würde dieſe Muſik jetzt nur für das Papier ſchreiben. Das unerträglich klare Wiſſen hiervon verleidete mir von Neuem mein Vorhaben; ich griff — im Gefühle davon, daß ich in meinem Streben meiſt doch noch ſo gänzlich misverſtanden würde*) — wieder zur Schriftſtellerei, und ſchrieb mein Buch über „Oper und Drama“. — Von Neuem war ich nun wieder gänzlich verſtimmt und niedergeſchlagen in Bezug auf ein zu erfaſſendes künſtleriſches Vorhaben: neu erhaltene Beweiſe von der Unmöglichkeit, mich künſtleriſch verſtändlich jetzt dem Publikum mittheilen zu können, brachten mir wieder eine gründliche Unluſt zu neuen dramatiſchen Arbeiten bei; und offen glaubte ich mir geſtehen zu müſſen, daß es mit meinem Kunſtſchaffen ein Ende habe. — Da hob mich aus meinem tiefſten Mismuthe ein Freund auf: durch den gründlichſten und hinreißendſten Beweis, daß ich nicht einſam ſtand und wohl tief und innig verſtanden würde — ſelbſt von Denen, die mir ſonſt faſt am fernſten ſtanden —, hat er mich von Neuem,

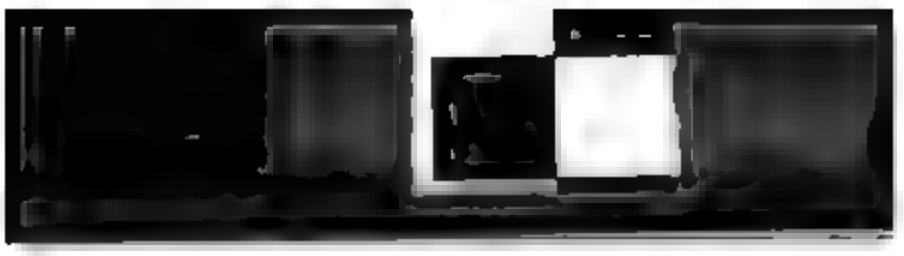
*) Nichts konnte mir dieß — unter Anderen — wieder mehr aufdecken, als ein Brief, den ich von einem früheren Freunde, einem namhaften Komponiſten, erhielt, und worin dieſer mich ermahnte, „doch von der Politik zu laſſen, bei der im Ganzen doch nichts herauskäme“. Dieſe — ich weiß nicht genau ob abſichtliche oder unabſichtliche — Befangenheit, mich durchaus für einen Politiker halten und den rein künſtleriſchen Gehalt meiner bereits ausgeſprochenen Anſichten gefliſſentlich überſehen zu wollen, hatte für mich etwas Empörendes.

und nun ganz zum Künstler gemacht. Dieser wunderbare Freund ist mir

Franz Liszt. —

Ich muß des Charakters dieser Freundschaft hier näher erwähnen, da sie gewiß Manchen paradox erscheint. Ich habe mich in den Ruf bringen müssen, nach vielen Seiten hin abstoßend und durchaus feindselig zu sein, so daß die Mittheilung eines liebevollen Verhältnisses mir hier in einem gewissen Sinne zum Bedürfniß wird. —

Ich begegnete Liszt zum ersten Male in meinem Leben während meines früheſten Aufenthaltes in Paris, und zwar bereits in der zweiten Periode dieses Aufenthaltes, zu jener Zeit, wo ich — gedemüthigt und von tiefem Ekel ergriffen — jeder Hoffnung, ja jedem Willen auf einen Pariser Erfolg entsagte, und in dem Akte innerlicher Empörung gegen jene Kunstwelt begriffen war, den ich oben näher bezeichnete. In dieser Begegnung trat mir nun Liszt gegenüber, als der vollendetste Gegensatz zu meinem Wesen und meiner Lage. In dieser Welt, in der aufzutreten und zu glänzen es mich verlangt hatte, als ich aus kleinlichen Verhältnissen heraus mich nach Größe sehnte, war Liszt vom jugendlichsten Alter an unbewußt aufgewachsen, um ihr Wunder und Entzücken zu einer Zeit zu werden, wo ich bereits durch die Kälte und Liebloſigkeit, mit der sie mich berührte, so weit von ihr abgestoßen wurde, daß ich ihre Hohlheit und Nichtigkeit mit der vollen Bitterkeit eines Getäuschten zu erkennen vermochte. Somit war mir Liszt mehr als eine bloß zu beargwohnende Erscheinung. Ich hatte keine Gelegenheit, mich meinem Wesen und meinen Leistungen nach ihm bekannt zu machen; so oberflächlich, als er mich eben nur kennen lernen konnte, war daher auch die Art seiner Begegnung mit mir, und war dieß bei ihm ganz erklärlich, — namentlich bei einem Menschen, dem sich täglich die mannigfaltigsten und wechselndsten Erscheinungen zudrängten, so war ich doch gerade damals nicht in der Stimmung, mit Ruhe und Billigkeit den einfachsten Erklärungsgrund eines Benehmens aufzusuchen, das — an sich freundlich und zuvorkommend, — nur gerade mich eben zu verletzen im Stande war. Ich besuchte Liszt, außer diesem ersten Male, nie wieder, und — ohne ebenfalls auch ihn zu k
ja mit völliger Abneigung dagegen ihn kennen lernen

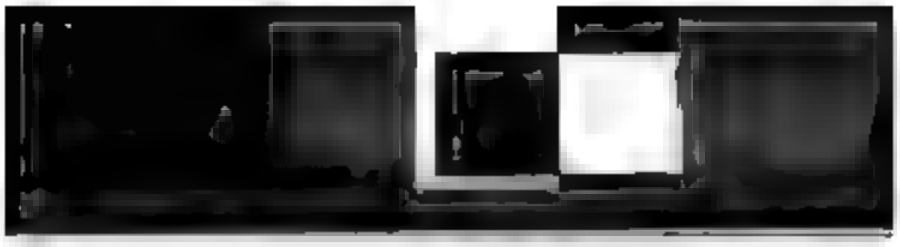


— blieb er für mich eine von den Erſcheinungen, die man als von Natur ſich fremd und feindſelig betrachtet. Was ich in dieſer fortgeſetzten Stimmung wiederholt gegen Andere ausſprach, kam Liſzt ſpäterhin einmal zu Gehör, und zwar zu jener Zeit, wo ich durch meinen „Rienzi“ in Dresden ſo plötzliches Aufſehen erregt hatte. Er war betroffen darüber, von einem Menſchen, den er faſt gar nicht kennen gelernt hatte, und den kennen zu lernen ihm nun nicht ohne Werth ſchien, ſo heftig misverſtanden worden zu ſein, als ihm aus jenen Äußerungen es einleuchtete. — Es hat für mich jetzt, wenn ich zurückdenke, etwas ungemein Rührendes, die angelegentlichen und mit einer wirklichen Ausdauer fortgeſetzten Verſuche mir vorzuführen, mit denen Liſzt ſich bemühte, mir eine andere Meinung über ſich beizubringen. Noch lernte er zunächſt nichts von meinen Werken kennen, und es ſprach ſomit noch keine eigentliche künſtleriſche Sympathie für mich aus ſeiner Abſicht, in nähere Berührung mit mir zu treten; ſondern lediglich der rein menſchliche Wunſch, in der Berührung mit einem Anderen keine zufällig entſtandene Disharmonie fortbeſtehen zu laſſen, dem ſich vielleicht ein unendlich zarter Zweifel darüber beimiſchte, ob er mich nicht etwa gar wirklich verletzt habe. Wer in allen unſeren ſozialen Verhältniſſen, und namentlich in den Beziehungen der modernen Künſtler zu einander, die grenzenlos eigenſüchtige Liebloſigkeit und gefühlloſe Unachtſamkeit der Berührungen kennt, der muß mehr als erſtaunen, er muß durch und durch entzückt ſein, wenn er von dem Verhalten einer Perſönlichkeit Wahrnehmungen macht, wie ſie mir ſich von jenem außerordentlichen Menſchen aufdrängten.

Noch nicht aber war ich damals im Stande, das ungemein Reizende und Hinreißende der Kundgebung von Liſzt's über Alles liebenswürdigem und liebendem Naturell zu empfinden: ich betrachtete die Annäherungen Liſzt's an mich zunächſt erſt noch mit einer gewiſſen Verwunderung, der ich Zweifelſüchtiger oft ſogar geneigt war eine faſt triviale Nahrung zu geben. — Liſzt hatte nun in Dresden einer Aufführung des Rienzi, die er beinahe erzwingen mußte, beigewohnt; und aus aller Welt Enden, wohin er im Laufe ſeiner Virtuoſenzüge gelangt war, erhielt ich, bald durch dieſe bald durch jene Perſon, Zeugniſſe von dem raſtloſen Eifer Liſzt's, ſeine Freude, die er von meiner Muſik empfunden hatte, Anderen mitzutheilen, und ſo — wie

ich fast am liebsten annähme — ohne alle Absicht, Propaganda für mich zu machen. Es geschah dieß zu einer Zeit, wo es sich mir andererseits immer unzweifelhafter herausstellte, daß ich mit meinen dramatischen Arbeiten ohne allen äußeren Erfolg bleiben würde. Ganz in dem Maaße nun, als diese gänzliche Erfolglosigkeit immer deutlicher, und endlich ganz entschieden sich kundgab, gelangte Liszt dazu, aus seinem eigensten Bemühen meiner Kunst einen nährenden Zufluchtsort zu gründen. Er gab das Herumschweifen auf, ließ sich — der im vollsten Glanze der prunkendsten Städte Europa's Heimische — in dem kleinen bescheidenen Weimar nieder und ergriff den Taktstock als Dirigent. Dort traf ich ihn das letzte Mal, als ich — noch ungewiß über den eigentlichen Charakter der mir drohenden Verfolgung — wenige Tage auf der, endlich nöthig werdenden Flucht aus Deutschland, im Thüringer Lande weilte. An dem Tage, wo es erhaltenen Anzeichen nach mir immer unzweifelhafter und endlich gewiß wurde, daß meine persönliche Lage dem allerbedenklichsten Falle ausgesetzt sei, sah ich Liszt eine Probe zu meinem Tannhäuser dirigiren, und war erstaunt, durch diese Leistung in ihm mein zweites Ich wiederzuerkennen: was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ. Wunderbar! Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimathlos wurde, die wirkliche, langersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimath für meine Kunst. Als ich zum Schweifen in die Ferne verwiesen wurde, zog sich der Weitumhergeschweifte an einen kleinen Ort dauernd zurück, um diesen mir zur Heimath zu schaffen. Überall und immer sorgend für mich, stets schnell und entscheidend helfend, wo Hilfe nöthig war, mit weitgeöffnetem Herzen für jeden meiner Wünsche, mit hingebendster Liebe für mein ganzes Wesen, — ward Liszt mir Das, was ich nie zuvor gefunden hatte, und zwar in einem Maaße, dessen Fülle wir nur dann begreifen, wenn es in seiner vollen Ausdehnung uns wirklich umschließt.

Am Ende meines letzten Pariser Aufenthaltes, als ich krank, elend und verzweifelnd vor mich hinbrütete, fiel mein Blick auf die Partitur meines, fast ganz schon von mir vergessenen Lohengrin. Es jammerte mich plötzlich, daß diese Töne aus



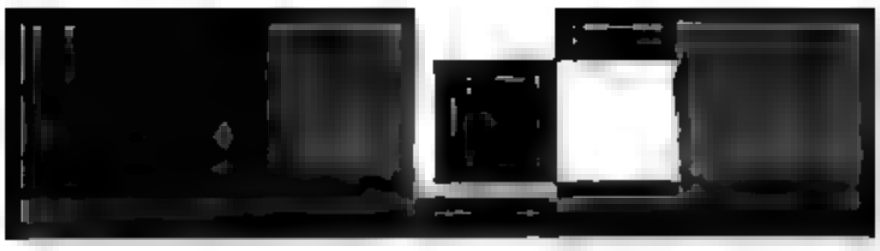
todtenbleichen Papier heraus nie erklingen ſollten: zwei Worte ſchrieb ich an Liſzt, deren Antwort keine andere war, als die Mittheilung der — für die geringen Mittel Weimar's — umfaſſendſten Vorbereitungen zur Aufführung des Lohengrin. Was Menſchen und Umſtände ermöglichen konnten, geſchah, um das Werk dort zum Verſtändniſſe zu bringen. Die — bei dem jetzt unausweichlich lückenhaften Weſen unſerer Theatervorſtellungen — einzig das nöthige Verſtändniß ermöglichende, willensthätige Phantaſie des Publikums konnte, unter dem Einfluſſe der heutigen Gewohnheit, noch nicht ſogleich zu entſcheidender Kraft ſich anlaſſen: Irrthum und Misverſtändniß erſchwerten den angeſtrebten Erfolg. Was war zu thun, um das Mangelnde zu erſetzen, nach allen Seiten hin dem Verſtändniſſe und ſomit dem Erfolg aufzuhelfen? Liſzt begriff es ſchnell und *that es*: er legte dem Publikum ſeine eigene Anſchauung und Empfindung von dem Werke in einer Weiſe vor, die an überzeugender Beredtheit und hinreißender Wirkſamkeit ihres Gleichen noch nicht gehabt. Der Erfolg lohnte ihm; und mit dieſem Erfolge tritt er nun vor mich hin, und ruft mir zu: *Sieh', ſo weit haben wir's gebracht, nun ſchaff' uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen!* —

In der That waren es dieſer Zuruf und dieſe Aufforderung, die ſogleich in mir den lebhafteſten Entſchluß zum Angriffe einer neuen künſtleriſchen Arbeit erweckten: ich entwarf und vollendete in fliegender Schnelle eine Dichtung, an deren muſikaliſche Ausführung ich bereits Hand legte. Für die ſofort zu bewerkſtelligende Aufführung hatte ich einzig *Liſzt* und diejenigen meiner *Freunde* im Auge, die ich nach meinen letzten Erfahrungen unter dem lokalen Begriffe: *Weimar* zuſammenfaſſen durfte. — Wenn ich nun in neueſter Zeit dieſen Entſchluß in ſehr weſentlichen Punkten ändern mußte, ſo daß er in der Form, in welcher er bereits der Öffentlichkeit mitgetheilt wurde, in Wahrheit nicht mehr ausgeführt werden kann, ſo liegt der Grund hiervon zunächſt *in der Beſchaffenheit des dichteriſchen Stoffes*, über deſſen einzig entſprechende Darſtellung ich mir eben jetzt erſt vollkommen klar geworden bin. Ich halte es für nicht unwichtig, hierüber meinen Freunden mich in Kürze ſchließlich noch mitzutheilen.

Als ich die Ausführung von „Siegfried's Tod" bei jedem

ſicht — als ſolche in allen ihren Theilen
nur noch bezweckten Gefühlsverſtändniſſe und
ſondern irgend eines Publikums erſchließen
zu hatte ich dieſe weitumfaſſende Abſ
des Nibelungenmythos', wie er mir zum
geworden war, niedergelegt: „Siegfried
jetzt erſt erſehe, nur der erſte Verſuch
Moment dieſes Mythos' zur dramatiſ
gen; unwillkürlich hatte ich mich be
Drama eine Fulle großer Beziehung
gegebenen Moment nach ſeinem ſtat
laſſen. Dieſe Andeutungen konnt
epiſcher Form dem Drama eingef
Punkt, der mich mit Mistrauen
meines Drama's im richtigen Sinne
erfullte. Von dieſem Gefühle gepein
ungemein anſprechenden Theil des
fried's Tod" nur erzählungsweiſe
nen, ſelbſtändig als Drama ausz
aber eben der Stoff ſelbſt wieder
ſeiner dramatiſchen Bildung ante
Aufforderung bedurfte, um mit
Siegfried", den Gewinner de
Brünnhilde, in das Daſein zu r

Wiederum mußte ich nun



ſcheidendſten Wichtigkeit außerhalb der wirklichen dramatiſchen Darſtellung unverſinnlicht gelaſſen, und der reflektirenden Kombination des Zuſchauers allein zugewieſen geblieben waren. Daß aber dieſe Beziehungen, dem einzigen Charakter des ächten Mythos' gemäß, von der Beſchaffenheit waren, daß ſie nur in wirklichen ſinnlichen Handlungsmomenten ſich ausſprachen, ſomit in Momenten, die allein verſtändlich immer nur im Drama darzuſtellen ſind, — dieß hat mich endlich, da ich zu meinem Entzücken dieſer Eigenſchaft inne ward, die wahrhaft entſprechende vollendete Form für die Kundgebung meiner umfaſſenden dichteriſchen Abſicht finden laſſen.

Die Herſtellung dieſer Form vermag ich jetzt nun meinen Freunden als den Inhalt des Vorhabens, dem ich mich fortan einzig zuwende, hiermit anzukündigen.

Ich beabſichtige meinen Mythos in drei vollſtändigen Dramen*) vorzuführen, denen ein großes Vorſpiel vorauszugehen hat. Mit dieſen Dramen, obgleich jedes von ihnen allerdings ein in ſich abgeſchloſſenes Ganzes bilden ſoll, habe ich dennoch keine „Repertoirſtücke" nach den modernen Theaterbegriffen im Sinne, ſondern für ihre Darſtellung halte ich folgenden Plan feſt: —

An einem eigens dazu beſtimmten Feſte gedenke ich dereinſt im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebſt dem Vorſpiele aufzuführen: den Zweck dieſer Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künſtleriſchen Genoſſen, den wirklichen Darſtellern, gelang, an dieſen vier Abenden den Zuſchauern, die um meine Abſicht kennen zu lernen ſich verſammelten, dieſe Abſicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritiſchem) Verſtändniſſe künſtleriſch mitzutheilen. Eine weitere Folge iſt mir ebenſo gleichgiltig, als ſie mir überflüſſig erſcheinen muß. —

Aus dieſem Plane für die Darſtellung vermag nun auch jeder meiner Freunde die Beſchaffenheit meines Planes für die dichteriſche und muſikaliſche Ausführung zu entnehmen, und Jeder, der ihn billigen kann, wird zunächſt mit mir auch gänz-

*) Ich ſchreibe keine Opern mehr: da ich keinen willkürlichen Namen für meine Arbeiten erfinden will, ſo nenne ich ſie Dramen, weil hiermit wenigſtens am deutlichſten der Standpunkt bezeichnet wird, von dem aus Das, was ich biete, empfangen werden muß.

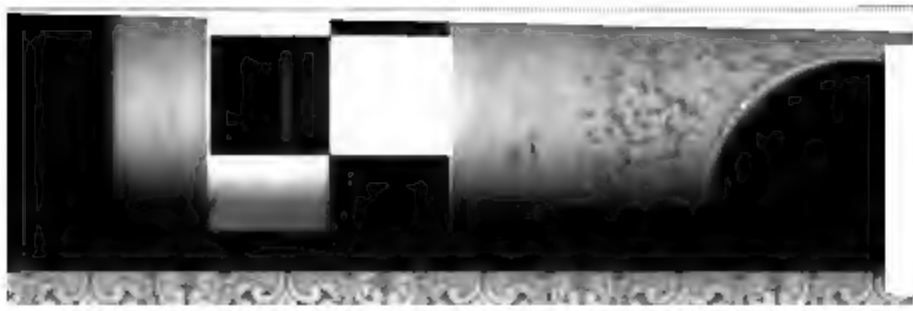
einzig ermöglichende Hilfe dazu. —

Nun denn, ich gebe Euch Zei
zudenken: — denn nur mit mein
wieder!

(650) 725-1...
grncirc@sulmail.stanf
All books are subject

DATE DUE

JUN 2 5 2003
MAY 3 0 2003
MAY 3 0 2003
JUN 2 9 2004
JUN 3 0 2004



Stanford University Libraries
3 6105 025 381 158

ML410
W1A1F9
v.d. 3

DEC 1 3 1975

NOV 3 1991